Bestellungen (80 Pfg. das Quartal) bitte möglichst umgehend bei der nächsten Buch-, Musikalienhandlung, Postanstalt oder Ihrem Briefträger zu machen.

Komplette Bände aller übrigen Jahrgänge zu Mk. 3,20 (1880 Mk. 2,40) und eleg. rote Einbanddecken Mk. 1, Prachtdecken Mk. 1,50, sowie broschierte Quartale zu 80 Pfg. sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorrätig.



Illustriertes Familienblatt. — Auflage 49,000.

Jahrgang 1880.

Preis komplett in 1 Bande elegant brochiert Mark 2,40.

Inhalt:

Erzählungen und Novellen.

Widmung, Gedicht. — **Die Macht der Töne** von *H. Körner*. — **Trost im Liede.** — **Ludwig van Beethoven**, Gedicht von *Fr. Lomtano*. — **Am Meer**, Gedicht von *A. Friedrich*. — **Das Lied unsere Herzenssprache**, Gedicht. — **Drei Diners**, Erzählung aus dem Jugendleben des Vaters Karl Maria von Weber von *E. Pasqué*. — **Friedrich der Grosse als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.** — **Deutsche Musik** von *El. Polko*. — **Glaube — Hoffnung — Liebe**, Gedicht von *Dr. Kessler*. — **Das erste Lied** von *O. Kessler*. — **Beethoven und Göthe**, Paralelle von *O. Keller*. — **Die Zauberflöte.** — **Sängers Wanderlied.**

Humoresken.

Tanzgeisterchen, Musikal. Faschingsspuk von *L. Köhler*. — **Konzert-Annehmlichkeiten** von *Hans Hoffmann*. — **Ein musikalischer Papagei.** — **Zwei Anekdoten der alten Griechen.** — **Wie die Türkinnen Musikstunden bekommen.**

Künstlerleben.

Ein Brief Adel. Patti's. — **Ole Bull als Patriarch.** — **Die Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden** von *L. Nohl*. — **Fr. Suppé und sein Werk „Donna Juanita".** — **Liszt in Sondershausen.** — **Emanuel Astorga.** — **Leipziger Briefe.** — **Bilse's Jubiläumsfeier.** — **Beethoven unter den Bauern**, Gedicht. — **Patti-Konzert in Köln am 2. Dezember 1880.**

Unterhaltende und belehrende Artikel.

Ueber Klavierspiel von *Aug. Schultz*. — **Unsere Notenschrift.** — **Die Musik vom ärztlichen Standpunkte aus betrachtet** von *C. Beck*. — **Die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit.** — **Ueber die Spielgeschwindigkeiten ein und desselben Zeitmasses eines Tonstückes.** — **Die Akustik der Töne.** — **Ueber Rhythmus.** — **Beethovens Sonate op. 10, F dur.** — **Das Pyrophon oder Flammenorgel.** — **Ueber die Musik auf der Bühne.** — **Die Musik in den Blindenanstalten.** — **Beethovens Sonate op. 53 C dur.** — **Ueber den Verfall der Gesangskunst** von *A. Götze*. — **Wie hat Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgefasst?** von *Fr. Horn*. — **Dilettantismus** von *Hans Hoffmann*. — **Das Fest der Dombau-Vollendung zu Köln.** — **Poetische Erklärung von Beethovens E moll Sonate op. 90.** — **Ein unvorgreifliches Bedenken über die jetzige musikalische Kultur à la mode.** — **Die Musik der Griechen.** **Weber's Freischütz.**

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen.

A. Jungmann, „Erster Liebe Glück", Salonstück.
A. Bielfeld, „Herzenskönigin", Gavotte.
A. Heim, „Elisen-Polka".
F. Lomtano, „Kaisermarsch".
F. Herrmann, „Sehnsucht nach dem Frühling", Salonstück.
A. Bielfeld, „Vor ihrem Fenster", Serenade.
R. Platz, „Daheim, Idylle".
J. A. Thinius, „Liebesklänge", Salonstück.
C. Kreutzer, „Albumblatt".
H. Behrens, „Miniatur-Bilder".

Lieder für 1 Singstimme und Klavier.

E. Damroth, Sehnsucht „Sterne am Himmel".
A. Krassuski, Am Ammersee „Es steht eine Weide".
F. Hiller, Zuversicht „Ich habe mir eines erwählet".

Verlag von P. J. Tonger in Köln.



Neue Musik-Zeitung.

Die Jahrgänge 1881, 82, 83 u. 84 liegen wieder in neuen Auflagen vor; nachstehend Auszug des vielseitigen und interessanten Inhaltes. ***P. J. Tonger, Köln.***

1881. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. *Schubert, Schumann, Gade.*

Momente aus Chopins Leben. *George Sand.*
Ein fahrender Spielmann. *Elise Polko.*
Kehlkopf und Ohr; Sang- und Höretüde. *Dr. C. Beck.*
Ein Ballet i. d Abruzzen. (Marie Taglioni).
Die Musik vom ärztl. Standpunkte aus betrachtet. *Dr. C. Beck.*
Wie ein grosser Geiger sich begeistert. Humoreske.
Die Pflege des Schönheitssinnes in der Erziehung. *H. Fick.*
Septime und Octave, ein Scherzo a Capriccio.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Ludw. Liebe* „Albumblatt". *Aug Gülker* „Jugendtraum", Salonstück. *H Stubbe* „Waldvöglein", Polka-Mazurka.

1881. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. *Brahms, Neumann, Paganini.*

Masaniello, Erzählung. *E. Pasqué.*
Ueber die Notwendigkeit der Pflege des höheren Schulgesanges. *Elise Polko.*
Mozart als Tausendkünstler. Gedicht.
Ein Geigenschicksal. *Elise Polko.*
Haydn's erste Oper. *C. Zastrow.*
Desdemona, Novelle. *A. Hitzschold.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Ludw. Liebe* „Valse melancolique". *H. Berens* „Frühlingsabend", Nocturno. *A. Biehl* „Waldmärchen", Charakterstück.

1881. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. *Taubert, Haydn, Wilhelm.*

Der falsche Rubini. Humoreske. *C. Zastrow.*
Inhalt und Vortrag der hervorragendsten Sonaten Beethovens. *A. Reiser.*
Der Zigeunerprimas Benczy Gyula und Ios. Joachim in Berlin.
Die erste Aufführung von Weber's Freischütz.
Fanny Elssler und die Matrosen des Columbus.
Paganini in der Sommerfrische.
Anna Schechner, Henriette Sontag und ihre Zeit.
Zur Pflege des Schulgesanges. *J. Sittard.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Wilh. Taubert* „Sei wieder gut"! Charakterstück. *Hermann Necke* „Erste Liebe" Gavotte. *Aloys Hennes* „Badeerinnerungen", Salonstück.

1881. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. *Loewe, Spohr, Meyerbeer.*

Das Geheimnis der Amati. Erzählung. *C. Zastrow.*
Ein hübscher Brief von Franz Liszt. (1849).
Die Toilette der Patti.
Aesthetische Skizzen über Musik.
Ursprung von Bürgers Lenore.
Eine Operettendiva vor Gericht.
Felix Mendelssohn als Gefangener.
Arabische Sänger des VIII. u. IX. Jahrhunderts.
Die Entstehung der Teufels-Sonate *v. Tartini.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *E. Ascher* „Arabischer Hochzeitsmarsch". *A. Methfessel* „Jagdvergnügen". *Herm. Berens* „Ein Wintermärchen". *A. Methfessel* „Weihnachtsabend".
Lieder für 1 Singst. u. Klavier: *Carl Loewe,* Anunciata Blumenballade. „Noch ziehen die Wolken düster", *Konr. Kreutzer* „Die Mädchen sind den Blumen gleich".
Für Violine od. Violoncello u. Klavier: *J. W. Harmston* „Unterm Fenster", Ständch.

1882. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. *Lortzing, Verdi, A. Rubinstein.*

Henriette Sontag in Amerika. *C. Zastrow.*
Fidelio, Daten u. Deutungen. *L. Köhler.*
Salvator Apollini „eine Historie". *Ad. Remold.*
Klassische und moderne Musik. *Dr. Aug. Guckeisen.*
Anti Piano Bewegung. *Elise Polko.*
Beeth. u. Wilhelm. Schröder-Devrient.
Musik u. Theater bei den Slaven. *Sacher-Masoch.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Melodiensträusschen aus Lortzings beliebtesten Opern. *Aloys Hennes* „Frühlingslust", Salon-Mazurka. Melodiensträusschen aus Verdis beliebtesten Opern.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: *Louis Liebe* „Ich schrieb dir gerne einen Brief".
Für Violine u. Klavier: *Jos. Glück* „Romanze".

1882. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. *Cherubini, Kücken Gluck.*

E. 150. Geburtstagsfeier. *Prof. L. Nohl.*
Eine Glücksstunde. *Elise Polko.*
Die Charakteristik der Tonarten. *A. Reiser.*
Deutsche Barbaren in Frankreich. *A. Thomas.*
Ein Besuch bei Rossini. *Dr. Ramon.*
Wie Rigoletto entstand.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *V. Gülker* „Die Trennung", Salonstück. *H. Jäger* „Albumblatt". *Carl Bohm* „Plein carrière", Grand Galop militaire. *C. W. v. Gluck* „Gavotte". *E. Ascher* „Erstes Grün", Salonstück.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: *Herm. Schröder.* Haideröslein „Ein wildes Röslein".
Duett f. 2 Singst. mit Klavier: *Franz Abt* „Dort sind wir her".
Für Violine u. Klavier: *E. Rohde* „Zwiegesang".

1882. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. *Köhler, Franz, Abt.*

König u. Kärner. Novelle. *C. Zastrow.*
Haydn u. die Geschichte d. Schöpfung.
Die drei Feen. Erzählung. *E. Pasqué.*
Haideglocken (Christine Nilsson). *E. Polko.*
Ditters von Dittersdorf. *Elise Polko.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *E. Ascher* „Himmelsklänge", Salonstück. *G. Hamm* „Lebe wohl". Lied ohne Worte. *Aug. Buhl* „Sphärenklänge", Fantasie-Impromptu. *Alb. Biehl* „Erinnerung", Salonstück. *Louis Köhler* „Romanze".
Lieder f. 1 Singst. m. Klavier: *F. Knappe* „Liebesahnen". Es singt ein Vöglein. *Rob. Franz* „Herziges Schätzle du". *Franz Abt* „Im Herzen hab ich dich getragen".
Für Violine u. Klavier: *Paul Schumacher* „Abendgebet".

1882. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. *Donizetti, de Sarasate, Raff.*

Wie der Abelsberger Gesangverein preisgekrönt wurde. *P. K. Rosegger.*
Ueber Chopins Klaviercompostionen.
Rosenlied, Erzählung aus Mendelssohn's Jugend.
Mozart in Mannheim. *C. Weidt.*
Ein Besuch bei Marie Malibran. *E. Pasqué.*
Zwei Anschlagszettel. *Elise Polko.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Louis H. Meyer* „La Ronde militaire" Morceau brillant. Melodiensträusschen aus Donizettis beliebtesten Opern. *Hugo Riemann* Valsette. *G. Niemann* „Weienachtsmärchen", Salonstück. — *Franz Burgmüller* „Am Weihnachtsbaum", Melodie.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: *W. Heiser* „Weil auf mir".
Für Violine u. Klavier: *Carl Bohm* „Weihnachtstraum". Arioso.

1883. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. *Lachner, Wilhelmj Hedw. Roland.*

Remenyi, Erzählung. *C. Zastrow.*
Epistel an das Publikum. *L. Köhler.*
Laura am Klavier. *K. Karlshoff.*
Ein musik. Wettstreit. (Volumier & J. S. Bach).

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *H. Schnell* „Festmarsch". *Carl Bohm* „Adio a Napoli", Salonstück. *R. Eilenberg* „Frühlingsahnen", charakter. Salonstück. *Ernst Pauer* „Gavotte".
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *H. Jaeger* „Ein schöner Stern". *Franz Lachner* „Die stille Nacht". *A. Wilhelmj* „Wenn ich in deine Augen seh".
Duett für 2 Singst. mit Klavier: *Franz Abt* „Viel tausend Vöglein fliegen".
Für Violine u. Klavier: *F. A. Loos* „Erinnerung an Altena", Albumblatt.

1883. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. *C. Reinecke, B. Scholz, Th. Tua.*

Liebestreu, Erzählung. *Johanna Baltz.*
Der alte Bastian, eine einfache Geschichte.
Meth. d. Geigenunterrichts. *Magerstädt.*
Plauderei üb. deutsche Arbeit. *E. Polko.*
Händel's Galla-Perücke. Humoreske.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Reinecke* „Funeräle". *H. Meyer* „Printemps d'amour", Salon-Mazurka. *Aug. Gülcker* „Wiedersehen", Salonstück. *A. Ledosquet* „Heimatlieder", Salonstück.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *H. Schnell* „Im wunderschönen Monat Mai".
Duett für 2 Singst. mit Klavier: *W. Heiser* „Nur einmal blüht". *Franz Abt* „Der Frühling ist da".
Für Violine u. Cello od. Klavier: *Jensen* „Nocturno" *Werner* „Adagio".

1883. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. *Wagner, Gernsheim, Nessler.*

Der College des Stadtmusikus. *Carl Cassau.*
Die Melodie. Ein Märchen. *E. Pasqué.*
Die Entführung a. d. Auge Gottes. *L. Nohl.*
Der Commis, (L. Devrient). Humoreske.
Händel's erstes Auftreten. *Elise Polko.*
Weber's tolle Jahre, Erzählung. *Ludw. Nohl.*
Ein Tag aus Beethoven's Jugend. *M. Schwann.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Albert Werner* „Trauermarsch". *Aug. Reiser* „Albumblatt". *Friedr. Gernsheim* „Capriccio". *B. Cooper* „Zwiegespräch" Salonstück. *Franz Behr* „Rheinwogen", Walzer.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Jos. Huber* „Es blühet ein Veilchen". *Jos. A. Mayer* „Es nicken die duftigen". *V. E. Nessler* „Du hast mich lieb".
Für Violine u. Klavier: *Arnold Krögel* „Erinnerung", Albumbl. *Franz Knappe* „Aus alter Zeit", Sarabande.

1883. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. *Liszt, Bruch, Volkmann, Bizet.*

Orpheus u. Eurydice. *Fr. Siking.*
Mozarts Schwanengesang. (Requiem). *A. Reinold.*
Das liebe Pianino. Humoreske. *A. v. Winterfeld.*
Ein Besuch bei Liszt. *Olga Piorkowska.*
Der verliebte Beethoven. *Ferd. Ries.*
Liszt Klavierspiel. *B. Pohl.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Franz Liszt* „Die Zelle i. Nonnenwerth" Elegie. *E. Ascher* „Mein liebes Täubchen", Salonpolka. *E. Richter* „Im frischen grünen Wald", Charakterstück. *Leop. Rietz* „Blumengrüsse", Melodie.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Franz Abt* „Zu Bacharach am Rhein". *W. Heiser* „Tausend kleine Lichter".
Duett für 2 gleiche Stimmen mit Klavier: *G. Hamm* „Schöner Frühling".
Für Violine u. Klavier: *W. H. Riehl* „Wechselgesang". *Jean Becker* „Improvisation".

1884. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. *Rheinberger, Heinr. Hofmann, Rietz, d'Albert.*

Händels „Halleluja". *C. Cassau.*
Philemon und Paukis redivivus. *Pasqué*
Der „Barbier von Sevilla".
Die drei Wünsche. Novelle. *Sacher-Masoch.*
Die erste Kritik. *Elise Polko.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Jos. Rheinberger* „Rococo". *C. Bohm* „La Belle Allemande". Caprice brillante. *Adolf Schultze* „Albumblatt". *Leopold Rietz* „Frühlingsgruss", Salonstück.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Franz Abt* „Herr Frühling wer webte". *F. Bauer* „Am Ort wo meine Wiege stand". *Paul Lorberg* „O Herz lass ab".
Für Viol. u. Klav.: *Aug. Reiser* „Ricordanza".
Für Klavier zu 4 Händen: *Heinr. Hofmann* „Trennung".

1884. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. *Graben-Hoffmann, Möhring, Grieg, A. Jensen.*

Berühmte Sängerinnen s. 1500. *E. Polko.*
Mozart a. e. Kirchweih 1791. *W. Appelt.*
Aus Chopins Leben. *Sacher-Masoch.*
Cypressen u. Lorbeer. *Johanna Baltz.*
Guilietta und Leonore. *C. Zastrow.*
Kapellmeister Frühling. *Louise Hitz.*
Holzschuh-Concert Paganinis. *Spielmann.*
Seb. Bach u. s. Styl. *Prof. Dr. L. Nohl.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Franz Behr* „Schmeichelkätzchen", Scherz-Polka. *Ferd. Möhring* „Erinnerung", Albumblatt. *Rich. Kügele* „Einsames Röslein", Lied ohne Worte. *Edv. Grieg* „Albumblatt".
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Graben-Hoffmann* „Husch, Husch". *Otto Fischer* „Wer hat das erste Lied". *K. Haeser* „Nennst du noch e. Mutter dein".
Für Viol. u. Klav.: *Gust. Holländer* „Albumblatt".

1884. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. *Henselt, Grammann, Kretschmer.*

Friedliche Nebenbuhlerinnen. *E. Polko.*
Collegen auf der Flöte. *C. Cassau.*
Ein Freund in der Not. *W. Appelt.*
Paganini's Hexentanz. *C. Zastrow.*
Unterhaltungsmusik. *Dr. A. Reissmann.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *E. Ascher* „Kaiser-Uhlanen" Polka militaire. *J. Gauby* „Lyrisches Klavierstück". *P. Gaide* „Mazurka brillante". *Fr. Behr* „Blumenlieder", Salonwalzer.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Henselt* „Mir ist so wohl". *Werner* „Und könnt ich noch nicht beten. *Abt* „Es blühen die Blumen". *Kretschmer* „Wenn du mir vorüber wandelst". *Reiser* „Mädel trug des Wegs daher".
Für Viol. u. Klav.: *C. Grammann* „Albumblatt".

1884. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. *Wüllner, Johann Strauss, Ries, Kiel, Jean Becker, Rossini.*

Das Lied des Sultans. *Sacher-Masoch.*
Ach wie ist's möglich dann. *W. Rau.*
Unsere Kinderlieder, Skizzenblatt. *E. Polko.*
Treue Liebe. Aus Webers Leben. *W. Appelt.*
Dolores und Palestrina. *Frans Siking.*

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: *Taubert* „Charakterstück". *Ries* „Andantino". *Kiel* „Allegretto" aus op. 71; „Allegretto" aus op. 72. *Thoma* „Fromme Weise". *Ascher* „Weihnachtsträume".
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: *Wüllner* „Waldeinsamkeit du grünes". *Zanger* „Was treibt dich, Sehnsucht". *Kiel* „Siehe, siehe ich stehe vor der Thür" aus Christus. *Popper* „Was mich zu dir so mächtig zog". *Heiser* „Wach auf du liebes Schelmenaug".
Duett für 2 Singst. mit Klavier: *Franz Abt* „Im Dunkel schlummern d. Thäler".
Für Violine u. Klav.: *F. O. Sturm* „Romanze". *Bohm* „Andante religioso".

Jedes Quartal in einem Bande eleg. broch. nur 80 Pfg.

Neue Musik-Zeitung.

Die Jahrgänge 1885 und 1886 liegen wieder in neuen Auflagen vor; nachstehend Auszug des vielseitigen u. interessanten Inhaltes. Preis d. Quart. eleg. geb. 80 Pf. *P. J. Tonger, Köln.*

1885 Quart. I. Januar bis März.

Portrait u. Biographie *v. Händel, — J. S. Bach, — Des. Artot, — Christ. Nilsson, — A. Patti, — Z. Trebelli.* — **Mendelssohn in Leipzig.** — **Dolores u. Palestrina** v. F. Siking. — **Der blonde Dickkopf** (Haydn) v. B. Stavenow. — — **R. Wagner-Erinnerungen** (II.) v. A. Lesimple. — **Ein Frühlingstraum** (F. Schubert) v. Cl. Gerhard. — **Was Tonhelden empfinden.** — **Humoresken aus Beethovens Leben** v. A. Morsch. — **Eine Künstlerheirat** v. G. Eller. — **Händel u. Bach** Festgedicht v. L. Hitz. — **Marie Antoinette als Beschützerin der Musik** v. L. Erbach. — **Der Grobschmied v. Edgeware** v. M. Nolte. — **Allerlei Präludien** v. F. Kögel. — **Der Postillon v. Lonjumeau,** humoristische Erzählung von Ernst Pasqué. — **Wagneriana** von E. Catenhusen. — **J. S. Bach u. Anna Wülken** v. M. Ger. — **Berühmte Künstlerinnen** v. F. Lampert. — **Der Dorfkantor** (J. S. Bach) v. H. Louran. — **Bellini's erste Liebe** v. H. Wels. — **Geschichte des Klaviers** mit 2 Illust. — **Geschichte der Holzblasinstrumente** mit 25 Abbild.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
Carl Bohm, „Salon-Mazurka“
Otto Klanwell „Albumblatt“.
Franz Behr „Plappermäulchen“.
Ludw. Wenzel „Jägerlied“.

Für Klavier zu 4 Händen:
E. Ascher „Wiegenlied“.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier:
F. Abt, „Soll ich nicht von Rosen“.
R. Kügele, „Es blüht ein Blümlein“.

Duett für 2 Singstimmen u. Klavier:
F. Abt, „Nun ist der laute Tag“.

Für Violine und Klavier:
Alb. Biehl, „Liebeslied“.
M. Heim-Brem „Vortragsstück“.

1885 Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie *v. Chopin, — Th. Kirchner, — Jos. Joachim.* — **Buxtehude, Händel u. Mattheson** v. C. Stiehl. — **Bajazzo kassierts ein** v. A. Gründler. — **K. M. v. Weber u. Elise Neukomm** v. M. Ger. — **Aufführung neuer Musik** v. L. Köhler. — **Eines Königs Lied** (Fried. d. Grosse u. die Zigeunerin Felyiháza) v. C. Zastrow. — **Fr. Abt u. d. deutsche Lied.** — **J. S. Bachs Passionsmusik.** — **Beethoven's „Neunte Sinfonie“** eine Definition. — **Ein armer Geiger** (Lanner) v. J. Wels. — **Das Pfeifen,** v. O. Brandes. — **Episoden aus Abt's Leben.** — **Die Linde,** Nachruf an **Karl Stieler.** — **Iphigenie.** Eine Künstlergeschichte v. Karl Cassau. — **Ein doppeltes Osterfest.** (Fr. Abt op. 1) v. A. May. — **Ein Pfingstabenteuer** (Friedem. Bach) v. E. Lotter. — **Betrachtungen eines Missvergnügten** v. E. Eckstein. — **Mozarts erste Liebe** v. Cl. Gerhard. — **Die Kunst klass. Musik zu beurteilen.** — **Der Fischerknabe v. Reichenau** v. E. Freiburger. — **Erinnerungen an F. Hiller** v. M. Kalbeck. — **Rossinis Gastspiel in Wien.** — **Gekrönte Virtuosen.** — **Gaudeamus igitur.** (Aus Göthes Leben). — **Mabels Freier.** — **Die Idylle v. Coed du.** (Felix Mendelssohn). — **Geschichte der Holzblasinstrumente** mit 24 Abbild.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
Fr. Chopin „Melodiensträusschen aus dessen beliebtesten Kompositionen“. (Ballade op. 23. - Das Ringlein — Valse op. 48. - Marche funebre. - Nocturne op. 9. - Lithauisches Lied. - Valse op. 64, Nr. 1.)
J. Leybach „Canzone Napolitana“
Th. Kirchner „Albumblatt“.

Für Klavier zu 4 Händen:
H. Hofmann „Melodie“.

Lied für 1 Singstimme und Klavier.
H. Schnell, „Im Fliederbusch“.

1885 Quart. III. Juli bis September.

Portrait u. Biographie *v. H. v. Bülow, — J. Schulhoff, — J. Swendsen.* — **Eine Idee** v. L. Köhler. — **Gluck und Lavater.** — **Ein Lied,** v. L. Westkirch. — **Opernwesen in England.** — **Eine Musikantenwette,** Humoreske v. E. Heim-Brem. — **Ein Stiefkind** v. Otto Neitzel. — **Eine Concert-Anzeige des Vaters Mozart** — **Aus Mendelssohn's Leben.** — **Reinmar der Fiedler,** v. F. Siking. — **Incognito** (Angelica Catalani) v. C. Haass. — **Ein musikalischer Charakterkopf** (Frdr. Wieck) v. A. Kohut. — **Die zwölf Goldhäringsköpfe,** Anekdote aus J. S. Bach's Jugend. — **Deutsche Musik in Paris** v. Arth. Mennell. — **Eine Pfarrhausidylle** v. M. Geer. — **Fanchon das Leyermädchen** v. E. Pasqué. — **Orchestermusiker in Amerika.** — **H. Heine's Sarkasmen.** — **Was ist Ruhm?** v. A. Rubinstein — **Ein komisches Sextett.** — **Geschichte der Holz-Blas-Instrumente** mit 20 Abbild. — **Fidelio u. Barbier v. Sevilla,** Zeichnungen von H. Kaulbach, Text von Karl Stieler. —

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke:
Gust. Lange, op. 333. „Mei Dirnd'l“.
L. Rietz, Erinnerung an Temesvar.
J. Schulhoff, Feuille d'Album.

Lieder für 1 Singstimme und Klavier:
J. S. Svendsen, Welke Blätter“.
Fr. Abt, Der kluge Peter.
Fr. Schubert, Minnelied, „Holder klingt“, (bisher ungedruckt.)

Für Violine oder Cello und Klavier:
Jos. Stransky, „Andante“.

1885 Quart. IV. Octob. bis Dezbr.

Portrait u. Biographie *v. Emil Götze, — J. de Swert, — Clara Schumann.* — **Heinrich Schütz' 300jähriger Geburtstag.** — **Händels erste Liebe** v. C. Carl. — **Musikalische Mikroben** v. J. Weiss. — **Meister Rameau u. Mademoiselle Miré.** — **Unmusikalisch,** v. Alex. Baron v. Roberts. — **Silvana,** v. Weber, in ihren verschiedenen Gestaltungen von Ernst Pasqué mit den Portraits **Weber, Pasqué u. Langer.** — **Eine Wiedererstandene** v. O. Neitzel. — **Bach's Stammbaum** v. L. A. Le Beau. — **Weber's erste Silvana und letzte Liebe** — **Offenbach's Geigenkasten,** Humoreske v. E. Pasqué **mit Illustr.** — **Aus Konradin Kreutzer's Leben** v. A. Lesimple. — **Faust u. Georgina** (Gounod) v. E. Montanus. — **Appollodorus oder Die Dilettanten** v. W. Bölsche. — **Rotkäppchen** und **Die weisse Dame,** Zeichnung von **H. Kaulbach,** Text v. **Karl Stieler.** — **Ein komisches Sextett bei Friedr. d. Gr.** — **Die vergoldete Zigeunergeige** von Hugo Klein. — **Hektor Berlioz's Requiem.** — **Hiller und Heine,** von G. Karpeles. — **Karl Maria von Weber's Weihnachts-Bescherung** von M. Ger. — **Am Abend vor Weihnachten** (Beethoven) v. E. Lotter. — **Concert unter Maximilian I. (1512).**

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke:
L. H. Meyer, Mignon, Polka.
E. Ascher, Jägerlied.
V. Holländer, Canzonetta.
O. Hauptmann, Weihnachts-Abend.
A. Schultze, Weihnachtsmorgen.

Lieder für 1 Singstimme und Klavier:
Herm. Ritter, „Dös Haus“.
P. Lorberg, „Die Sonne sank“.

Duett für 2 Singstimmen u. Klavier.
W. Heiser, Weihnacht! „Heilige Nacht, du kehrest wieder“.

Für Violine und Klavier:
G. Gesslein, Weihnachtsstimmung, Andante religioso.

1886 Quart I. Januar bis März.

Portrait u. Biographie *v. Heinr. u. Ther. Vogl, — A. Bruckner, — L. A. Le Beau, — Abt Vogler.* — **Der Hexenmeister** v. Johanna Baltz. — **Sonnige Tage aus dem Leben eines Einsamen** (Beethoven) v. Claire Gerhard. — **Die Münsterorgel zu Strassburg** v. Franz Siking. — **Und nur der Mond es sah.** Gedicht in Prosa v. J. Kruse. — **Musik und Kochkunst.** Plauderei. — **Beim alten Fritz,** Humoreske v. Elise Polko. — **Die Astrua u. Carestini in Berlin.** — **Teresina Tua und Arma Senkrah in Köln.** — **Beethoven u. Amalie Sebald.** — **Nach dem Gastspiel** (Aus Haydns Leben) v. E. Simson. — **C. M. v. Weber u. R. Wagner** v. A. Lesimple. — **Sophie Menter am rumän. Königshofe.** — **Blinde Kuh** Humoreske v. A. R. Puck. — **Rossinis Tantalusqualen.** — **Der Cid** v. H. Massenet. — **Mozarts Jugendopern** v. A. Reiser. — **Die Hugenotten u. Allessandro Stradella,** Zeichnungen v. Herm. Kaulbach, Text v. K. Stieler. — **Droben stehet die Kapelle** v. Dr. J. Kamp. — **Die Toten d. Jahres 1885.** — **Der Todesstoss der ital. Oper in London** v. W. F. Brand. — **Geschichte der mondernen Blechinstrumenten** mit 12 Abbild. — **Geschichte der Orgel** mit 5 Abbildungen.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
Fr. Behr, „Die schöne Zauberin.“
G. Niemann, „Kaisergavotte.“
L. Wenzel, „Albumblatt“.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier:
L. A. Le Beau, „Das ist der Rhein“.
C. Häser, „Die schönste Liebe.“
A. Schultz, „Was singt u. sagt ihr.“

Für Violine oder Cello und Klavier:
L. A. Le Beau, „Barcarole.“

1886 Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie *v. M. Blumner, — Ed. Grell, — Fel. Draesecke.* — **Ein verlorenes Leben,** Preis-Novelle v. L. Herzog. — **Dies Bildnis ist bezaubernd schön** (Aus Mozarts Leben) von W. Appelt. — **Der Pastetenjunge** (Cimarosa) v. K. Cassau. — **Marie Malibran,** v. E. Legouvé. — **Aus Uhlands Leben.** — **Der Schulmeister v. Bollingen,** Erinnerung an Richard Wagner. — **Chopins Tod.** — **Das Singspiel der Zarin** v. Sacher-Masoch. — **Lass, ach lass mir diesen Traum,** v. Bertha Baronin Thümen. — **Beethovens Pastoral-Symphonie,** Paraphrase. — **Eine Jugendliebe des alten Fritz** v. Herm. Louran. — **Der Hund als Kritiker,** heitere Erzählung v. Jos. Schrattenholz. — **In der Bavaria,** Humoreske v. E. Montanus. — **Aus Grétrys Jugendzeit.** — **Monoré de Balzac u. Gräfin Talmont.** — **Die Sonaten von Ludw. van Beethoven** von Dr. A. Reissmann. — **Der Wagnerianismus in Paris.** — **Ein Musikbrief aus Rom.** — **Rigoletto u. Freischütz,** Zeichnungen v. H. Kaulbach, Text v. Karl Stieler. — **Musikalische Phärisäer.** — **R. Wagner's erste Oper.**

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
R. Eilenberg, „Goldblondchen.“
R. Peters, „Gavotte“.
M. Schultze, „Sehnsucht nach dem dem Frühling“ Salonstück.

Für Klavier zu 4 Händen:
B. Cooper, „Rheinländer“.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier:
M. Blumner, „Vöglein mein Bote“.
Ed. Grell, „Ich hebe meine Augen“.
Ed. Grell, „Wandrer zieht“.
F. Draeseke, „Fragst du mich“.
W. Heiser, „Wenn der Frühling“.

Für Violine und Klavier:
G. Holländer, „Alla Gavotta“.

1886 Quart. III. Juli bis September.

Portrait u. Biographie *v. A. Reiser, — Arma Senkrah, — Friedrich der Grosse.* — **Einst eine Gottheit** v. Emil Mario Vacano. — **Gut Deutsch.** — **Aus dem Leben Felix Mendelssohn** v. A. Lesimple. — **Friedrich der Grosse in Rheinsberg** v. Joh. Baltz. — **Die Kinder der Armut** v. H. Gerdinger. — **Das Glück am Monte Riemo** von Eugen Simson. — **Mozarts Tod und Begräbnis.** — **Zwei Sterne** (Joh. Seb. Bach und Friedrich der Grosse) v. Joh. Baltz. — **Musikalische Pfingstreise,** heitere Plauderei v. H. Ehrlich. — **Liebesgeflüster,** Humoreske v. K. Liebscher. — **Der Zeitungsteufel** von Fritz Mauthner. — **Die pfeifenden Bäckerjungen** v. Hans Pfeilschmidt. — **Richard Wagner's erste Oper.** — **Die Musik als Spielkamerad** von Clara Reichner. — **Die Musik bei den afrikanischen Naturvölkern** v. Friedrich Ratzel. — **Die Liebesmahlfeier aus Wagners Parsival** mit Bild. — **Wie sollen unsere Kinder Klavier spielen?** v. G. v. Gizycki. — **Ad. Pattis Hochzeitsfest.** — **Wilhelmj beim Sultan.** — **Zum Todestage Michael Haydn's.** — **Erinnerungen an Fr. Liszt** von H. Ehrlich und A. Lesimple. — **Tonkünstlernamen,** Scherzo.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
A. Reiser, „Frühlingsfreude“.
A. Hennes, „Sommerjubel“.
J. Leybach, „Ein Fest in Toledo“.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier:
A. Reiser, „Mond hast du nicht.“
H. Ritter, „Im Wald.“

Für Violine und Klavier:
C. Schmeidler, „Legende“.
F. Bauer, „Liebeslied“.

1886 Quart. IV. Octob. bis Dezbr.

Portrait u. Biographie *v. Marcella Sembrich, — Ed. Lassen, — Graf Hochberg, — K. M. v. Weber* — **Der Engel** v. A. Erich. — **Polichinell als Operncomponist,** heitere Erzählung v. E. Pasqué. — **Maria Malibran** v. L. Erbach. — **Der sterbende Musiker** v. J. Schuchard. — **Mephisto's Rache,** Humoreske von H. Jossek. — **In der Notenmappe** v. L. V. Gosche. — **G. B. Viotti's Blechgeige.** — **Ein belgischer Gesangskonkurs.** — **Spielmanns Ruh** (Wilhelmj's Heim). — **Novellette F-dur von M. v. Hindersin.** — **Ein Brief Mozarts.** — **Figaro u. Don Juan** Zeichnungen v. H. Kaulbach, Text v. K. Stieler. — **Wie die Elegie entstand** v. H. Wels. — **H. Berlioz Standbild.** — **Die Geige** von J. Sz. Alestra. — **Winke u. Ratschläge über den Klavierunterricht** v. A. Hennes. — **Miklosz,** Eine Weihnachtsgeschichte v. E. Lotter. — **Weihnachtsgedanken** von H. Wels. — **Ein Festdiner Weber's,** heitere Erzählung v. E. Pasqué. — **Weber's Reisebriefe.** — **Die gestohlene Flöte,** Weihnachts-Humor. v. M. Ger. — **Der entdeckte Tenor,** heitere Sylvestergeschichte von A. Nikolai.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:
Fr. Behr, Winzerlust. Gallopp.
W. Grau, Herbstblätter. Salonstück.
A. Reiser, Mein Christbaum, Melodie.
P. Gaide, Weihnachtstraum.

Für Klavier zu 4 Händen:
Fr. Behr, Engelsständchen.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier:
J. Dauben, Das ist des Lebens.
Fr. Abt, Nun zieh ich einsam.
W. Heiser, Nun bricht die heil'ge Nacht.

Für 2 Singstimmen und Klavier:
Fr. Abt, Weihnachtszauber, „Sagt an ihr“.

Für Violine und Klavier:
A. Biehl, Weihnachts-Romanze. —

Die Quartalbände sind eleg. brosch. zu 80 Pfg. durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Bestellungen (80 Pfg. pro Quartal) bitte möglichst umgehend bei der nächsten Buch-, Musikalien-handlung od. Postanstalt zu machen.

Brochierte Quartale à 80 Pfg. Complette Jahrgänge à Mk. 3,20 und eleg. rote Callicot-Mappen (Einbanddecken) à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk 1,50, sind in allen renommierten Buch- und Musikalien-Handlungen vorrätig.

Illustriertes Familienblatt.



Auflage 49,000.

Haupt-Inhalt des I. Quartals
(Januar — März 1887.)

Portraits und Biographien. Franz Suppé, Rich. Genée, Karl Millöcker, — Hector Berlioz. — Ladislas Mierzwinski.

Erzählungen und Novellen. Gersemi von *Fr. Siking*, mit Illustr. von Grot-Johann. — Eine Matinée im Berliner Opernhause von *L. Erbach*. — Pilgerfahrt nach Bayreuth (Gedicht). — Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. — Chevalier Sarti von *Elise Polko*. — Felix Mendelssohn in der Schweiz. — Ein Opernreformator vor 200 Jahren (J. B. Lully) von *A. v. Winterfeld*. — Am Palmsonntag, Skizzenblatt von *Julie Schuchard*.

Humoresken. „Den Künstler ziert Bescheidenheit" von *Richard Schmidt-Cabanis*. — Offenbach's Geigenkasten, II. Teil, zugleich ein Stück Operngeschichte von *Ernst Pasqué*. — Da ist nur der Mendelssohn Schuld daran von *Adolf Kessler*.

Anekdoten. Ein genialer Komponist. — Vom alten Zelter. — Ueber die Claque im Theater. — Nie sollst Du es erfragen. — Kalauer aus der sächsischen Schweiz. — Die Aussteuer der Nichte. — Adelina, die Unvergleichliche.

Belehrende und unterhaltende Artikel. „Patrie". Grosse Oper von *E. Paladilhe*, Pariser Brief. — Ein französisches Buch über Schumann. — Paul von Janko's neue Klaviatur. — Il bel canto. — Das berühmte Miserere des Don Gregorio Allegri. — Winke und Ratschläge über den Klavierunterricht von *Aloys Hennes*. — Was hat sich der Komponist bei einem Musikstück gedacht? — Erste Aufführung von Verdi's Oper „Otello". — Richard Wagner von *Adolphe Jullien*. — Die Gebeine Beethoven's und Schubert's. — Erste Aufführung der „Walküre" in Brüssel. — Musik-Sentenzen berühmter Meister.

Künstlerleben. Beethoven's letzte Liebe. — Die Gattin Karl Maria von Weber's. — Zur Erinnerung an Franz Liszt.

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:

Aug. Gülker, „Neujahrs-Gavotte".
Rob. Schumann, „Einsame Blumen".
Rich. Eilenberg, „Komm' zum Tanz", Karnevals-Schottisch.
Fr. Chopin, „Fantasie-Impromptu".
E. Humperdinck, „Röslein-Walzer" (mit Text).
L. H. Meyer, „Der Kriegsheld", Defilier-Marsch.
E. Krause, „Idylle".

Für 1 Singstimme und Klavier:

Fr. Behr, „Wie ich Dich liebe", Walzerlied.
C. Schiller, „Nehmt zu ernst das Leben nicht", Zecherlied.
F. Bauer, „Vergiss die bangen Sorgen".

Für Violine, Cello und Klavier:

H. Hässner, „Karnevals-Gavotte".

Alles zusammen in 1 Bde. eleg. brosch. ***80 Pfg.***

Haupt-Inhalt des II. Quartals
(April — Juni 1887.)

Portraits und Biographien. Ludwig Uhland. — F. Silcher. — Steph. Heller. — Jos. Hofmann. — E. Hanslick. — Lamoureux.

Erzählungen und Novellen. Wer nur den lieben Gott lässt walten von *E. Pasqué*. — Ein Brief Gluck's an Klopstock. — Des Liedes Geburt, Gedicht von *L. Bauer*. — Mein erstes Konzert von *P. v. Schönthan*. — Ein Paukensolo von *F. Hentschel*. — Das Potpourri von *Ad. Gründler*. — Ein Kaspar im Freischütz von *F. Hentschel*. — Ein verbummelter Komponist (Böhner) — Sarastro-Schneidlein von *Balt. Ludwig*. — Die Räubergeige von *Karl Cassau*. — Ein origineller Künstler. — Waldeslust im Lenze, Gedicht von *H. F. Lenz*. — Grüss Gott, eine Pfingstgeschichte von *L. V. Gosche*. — Aus ungedruckten Briefen berühmter Komponisten und Musiker von *A. Kohut*.

Humoresken. Das ist's, das ist's von *E. Heim*. — Der Graf von Gleichen und seine beiden Frauen. — Ein Künstlerquartett auf Reisen. — Eigentümlichkeiten berühmter Sängerinnen. — Herrn Wolf's Zaubergeige.

Anekdoten. Ein musikalisches Pferd. — Gildas Zöpfe. — Matt auf Lohengrin. — Saphir-Anekdoten. — Wie oft die Wolter gestorben.

Belehrende und unterhaltende Artikel. Die kleinsten Musiker oder Insektenbelustigungen von *O. Lehmann*, mit Illustrationen von *F. Flinzer*. — Theater und Konzert im Eisenbahnwaggon. — Eine neue Faust-oper. — Der fliegende Holländer, Zeichnung von *H. Kaulbach*, Text von *K. Stieler*. — Opernpremière sonst und jetzt. — Mozarts C-moll-Sonate, erläutert von *Dr. O. Neitzel*. — Eine musikalische That. — Die Melodie der Marseillaise von *E. Pasqué*. — Musikalische Wunderkinder. — Alte französische Theaterzettel. — Das erste Niederrheinische Musikfest 1818. — Oesterleins Wagner-Museum in Wien. — Musikfeste (Düsseldorf und Breslau). — Ungedruckte Briefe berühmter Musiker.

Kunst und Künstler. Sullivan's Goldene Legende. — Geschenk an Amalia Marterna. — Lohengrin-Aufführung in Paris. — Mierzwinski in Köln.

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:

St. Heller, „Allegretto".
G. Niemann, „Frühlingstraum", Salonstück.
W. A. Mozart, „Sonate C-moll", 1. Satz.
F. Bauer, „O Frühling komm", Gavotte.
A. Gülker, „In der Dämmerung", Salonstück.

Für 1 Singstimme und Klavier:

W. Heiser, Der junge Rhein, „Was braust du".
F. Behr, „O wär mein Lieb".
J. B. L. Grison, „Die Verleumdung", (Originalmelodie der Marseillaise.)

Duett für 2 Singstimmen und Klavier:

Fr. Abt, Frühlingsjubel, „Nun die Falter".

Alles zusammen in 1 Bde. eleg. brosch. ***80 Pfg.***

Ausser Obigem enthalten die Bände ferner noch: Interessante Konzert- und Theaterberichte aus allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes, Litteratur, Briefkasten, Rätsel etc. etc.

Demnächst bringt die „N. M.-Z." unter Anderem:

Portraits und Biographien von C. Tausig, Rosa Papier-Paumgartner, Peter Cornelius, Friedemann Bach, Pauline Lucca, Alb. Niemann etc. **Feuilletons und Humoresken** von E. Pasqué, Aug. Reissmann, Al. Hennes, La Mara, H. Hirschfeld, El. Polko, R. Schmidt-Cabanis, Oscar Justinus, Fr. Siking, P. K. Rosegger etc. **Illustrationen** von Grot-Johann, Erdmann Wagner, C. Zopf, Arthur Lewin, Kaulbach-Stieler Opernecyklus etc. Ferner als **Gratisbeilagen:** Italienische Grammatik, Musikalisches Fremdwörterbuch, sowie ständige Musikbeilagen, welche Kompositionen der hervorragendsten Tonkünstler enthalten, und zwar Klavierstücke, Lieder für 1 u. 2 Singst., Komposit. für Viol. od. Cello u. Klavier etc.

Die Jahrgänge 1881—86 erschienen wiederholt in neuen Auflagen und können jederzeit durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen nachbezogen werden.

P. J. Tonger, Köln.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Widmung.

Ihr Alle, denen in geweihten Stunden
Der Tonkunst Herrlichkeit sich je erschloß,
Ihr, deren Herz die Zauberkraft empfunden,
Die sich in das berauschte Ohr ergoß,
Wenn, von Apoll begeistert, im Gesange
Die Seele ird'schem Staube rasch entschwebt,
Und in der Harmonieen süßem Klange
Das Herz mit Hochgefühlen neu belebt,
Euch Alle, Freunde einer edlen Muse
Euch grüß' ich' hier mit meinem besten Gruße.

Wohl hätte ich das Schönste und das Beste
Für Euch zum duft'gen Kranze gern geweiht,
Und wie zu einem hohen Freudenfeste
Die edelsten der Gaben Euch geweiht;
Doch **Eines schickt sich eben nicht für Alle!**
Des Guten Fülle macht die Wahl nicht leicht;
Wie stell' ich's an, daß Jedem es gefalle?
Wie wird das Ziel am eh'sten wohl erreicht?
So wird das schwere Werk nur wohl gelingen:
„Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen."

Nun wählet, Freunde, prüfet nach Gefallen,
Ich bring' der Gaben ja so mancherlei,
Hat Beifall dies und jenes nicht bei Allen,
Nicht wahr? des Guten war doch viel dabei.
Der Eine schaut ja wohl mit günst'gen Blicken
Der heitern Muse Spiele lächelnd an,
Und was dem Freude macht und Hochentzücken,
Kalt läßt es wohl den ernstgesinnten Mann;
Der ist entzückt von heller Saiten Klange,
Dem pocht die Brust bei süßer Stimme Sange.

Ich will gerecht ja gerne Jedem werden,
Ich gab, Ihr wißt's auf jedes Wünschen Acht,
Und hatt' ich Mühen gleich und viel Beschwerden,
Für Jeden hab' ich Etwas dargebracht;
Und wer das Klassische am höchsten ehret,
Wer das Moderne lieber sich erwählt,
Wem Neues immerdar Genuß gewähret,
Wem das bewährte Alte wohlgefällt —
Ihr seht, wie ich den Wünschen gern mich füge,
Ich hoff', es findet Jeder wohl Genüge.

Nun auf, der Tonkunst hochgepries'ne Meister,
Die Gegenwart will Eure Werke schau'n,
Schafft Neues, Großes, daß auch heut' die Geister,
An Eurer Schöpfung Zauber sich erbau'n!
Laßt Eure Jünger Eure Künste hören,
Bequemes Ruh'n geziemt Euch wahrlich nicht,
Laßt sie nicht immerdar am Alten zehren,
Zu wirken, da es Tag noch, ist ja Pflicht!
Was Gutes wir im Leben rings verbreiten,
Dem folgt das Lob wohl noch in späten Zeiten!

Ueber Klavierspiel.

Von Aug. Schultz, Elbing.

Keinem Instrumente haben sich mit seiner Vervollkommnung im Laufe der Zeit so viele Künstler und Dilettanten zugewendet als dem Pianoforte.

In Stadt und Land, in Palästen und Hütten, überall nimmt Apollos reichbesaitete Leyer einen geweihten Raum des Hauses ein. Und mit Recht wird für ewige Zeiten der Klavierunterricht stets als ein wesentlicher Teil der Jugenderziehung angesehen werden. Ja, man hat anerkannt, daß eine richtig geleitete musikalische Erziehung überaus weit mehr zur Bildung des Geistes und Veredlung des Herzens beiträgt, als Vieles, womit die geschraubte Schulpädagogik unsere armen Kleinen wie ein drückender Alp belastet, sie für die Reize der Natur und Kunst durch Gelehrtenkram abstumpft.

Zwar hat man in neuerer Zeit sich mehr dieses Zweiges der Kunst angenommen und in ausreichender Weise für Kunststätten gesorgt, dessen ungeachtet aber haben die richtigen Ansichten gediegener Musikpädagogen im Volke so wenig Wurzel geschlagen, daß ein Sachverständiger oft vor der Meinung vieler Eltern erschrecken muß.

Viele Eltern, welche ihren Kindern Musik-, resp. Klavierunterricht ertheilen lassen, meinen, es sei diese Aufgabe vollkommen gelöst, wenn ihre Kinder ein paar Tänze aufzuspielen befähigt sind; viele Eltern denken so: „Mein Sohn soll kein Künstler werden; — und was heißt Kunst! — daher ist Geld für Klavierunterricht eine unnötige Ausgabe." Andern, oft den einsichtigsten Eltern, fehlen die nötigsten Mittel, und noch andern, obschon begüterten, überhaupt eine Ansicht.

Weder die einen noch die andern Eltern sind auf dem rechten Wege.

Die Aufgabe der Musikpädagogik ist es, dafür zu sorgen, daß jeder diejenige Stufe musikalischer Bildung erreicht, welche ihm durch seine größere oder geringere Anlage von der Natur bestimmt ist. Bei Lösung dieser Aufgabe des Klavierspiels sind aber mehrere wesentliche Stücke zu beachten, vornehmlich:

ein gutes Instrument,
ein sehr guter Lehrer
und ein vorzügliches Unterrichtsmaterial.

Gerade der Elementar-Klavier-Unterricht verlangt die größte Sorgfalt; was bei diesem versäumt oder verkehrt wird, kann später nur selten wieder gut gemacht werden.

Wie oft wird ein abgespieltes Instrument zum Anfangsunterricht für ausreichend erachtet, wie oft bei der Wahl des Lehrers mehr auf das billige Honorar desselben als auf seine Befähigung gesehen, wie oft das nötige Unterrichtsmaterial als eine gleichgiltige Sache angesehen, namentlich wenn sich noch eine alte Klavier-

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Erster Liebe Glück.

Albert Jungmann. Op. 336. No 1.



Mit Bewilligung des Original Verlegers Herrn Henry Litolff in Braunschweig.



p

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

mf

f

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

f

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

dim.

p

poco rit.

pp

tranquillo

p

Ped. ❊ Ped. ❊

mf

Ped. ❊ Ped. ❊

a tempo

accel.

dim.

p

tranquillo

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

mf

sfz

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

P. J. T. 3417

schule vorfindet, nach welcher einst dieser oder jener unterrichtet worden ist.

Wenn man bedenkt, wie die Kunst des Spiels infolge der Instrumentation der neueren Schule (Rob. Schumann, Liszt, Rich. Wagner, Chopin) gesteigert worden ist, und welche Ansprüche allein in technischer Hinsicht an einen nur leidlichen Spieler heutzutage gestellt werden, so wird einleuchten, daß die Schule des Spieles heute eine andere als ehemals ist.

Nicht blos von Solchen, die ohne genügende musikalische Kenntnisse den Klavierunterricht als eine ergiebige Erwerbsquelle betrachten, wird viel Unheil angerichtet, nein, auch von Andern, deren musikalisches Wissen nicht im mindesten in Zweifel gezogen werden kann, werden oft Wege betreten, die für den Schüler verderblich sind.

Ein guter Spieler ist deshalb nicht auch ein guter Klavierlehrer!

Oft genug begegnet man ganz vorzüglichen Klavierspielern, die grundschlechte Klavierlehrer sind. Dies ist das, was das Publikum am wenigsten begreift.

Dem wirklichen Künstler liegt der Elementar-Klavierunterricht oft ebenso fern wie einem Universitätsprofessor der Unterricht in der Volksschule.

Zum Unterrichten gehört pädagogisches Talent, die Gabe, jemandem auf das einfachste und natürlichste Etwas begreiflich zu machen. Der Elementar-Klavierlehrer muß die Kunst des pädagogischen Zerlegens und allmäligen Aufbauens gelernt haben. Dieses Talent besitzen von Natur aus nur wenige Menschen.

Der rechte Lehrer wird dem Schüler in jeder Lektion nicht mehr mittheilen, als zu wissen nötig ist, und wird über das schweigen, was zur Verwirrung der Begriffe beitragen könnte. Nur allgemach, Fels an Fels reihend und Ziegel auf Ziegel setzend, baut der wahre Lehrer das Gebäude des positiven Wissens und Könnens des Schülers auf unter dem wiederholt gesetzten Loth der Prüfung und Vergewisserung der regelrechten Steigung des Fortschrittes des Schülers. Wie alles Edle in der Natur zu seiner Entwickelung längere Zeit braucht als das Niedere, so lassen sich des Zöglings Fortschritte unter der Anleitung eines tüchtigen, erfahrenen und gewissenhaften Lehrers nicht so vor der Hand und nach kurzer Unterrichtsfrist abschätzen, und mancher tüchtige Klavierlehrer, welcher die Charlatanerie in der Musik mit Energie und Consequenz von sich weist und das „Klappern gehört zum Handwerk" und „Sand in die Augen streuen" als rechtschaffener Mann nicht üben mag, wird vom Publikum wenig begehrt, ist oftmals „sehr unbeliebt".

Es ist die Pflicht aller Klavierlehrer, klare Einsicht über die Sache zu verbreiten und dem eingerissenen charlatanartigen, leichtsinnigen Unterrichtgeben entschieden entgegen zu treten. Was heutzutage im Allgemeinen vom Publikum für Klavierunterricht gehalten wird, ist in vielen Fällen Klavierdressur. Ein Klavierlehrer, der es nicht versteht zu zerlegen und die zerlegten Teile zur rechten Zeit wieder zusammenzufügen und aufzubauen, wird viel zu früh in's Schwierige hineingeraten und im Überstürzen der Oberflächlichkeit entgegentreiben. Von Begriffsklarheit und Selbstständigkeit des Schülers kann bei einem lückenhaften Unterricht keine Rede sein. Die Erfahrung lehrt es: Wie viele Klavierschüler, welche nach jahrelangem Unterricht wie eine Drehorgel ein paar Stücke dreschen können und in große Verlegenheit geraten, wenn ihnen „neue Noten" vorgelegt werden! Wie werden die großen Meisterwerke verstümmelt von jenen, denen ein stufenmäßiges Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten fremd geblieben ist! Da die Musik wie jede Kunst aus der Erfahrung der Bedeutendsten des Menschengeschlechts hervorgegangen ist, so vermag kein Lehrer aus sich selbst zu lehren, was zum pädagogischen Zerlegen gehört, sondern nur in Verbindung mit einem Unterrichtsmaterial, welches diesen Grundsätzen entspricht.

Im Unterrichtsmaterial offenbart sich der Standpunkt des Lehrers und seines Schülers.

„Sage mir, was Du spielst, und ich werde Dir sagen, wie Du spielst."

Richtet man an einen Klavierspieler diese Frage, so wird er natürlicherweise diejenigen Musikstücke nennen, die von seinem Standpunkte aus ihm am meisten zu imponieren scheinen. Nennt er mir Sonaten von Beethoven, Lieder von Mendelssohn oder Walzer von Chopin, ohne gleichzeitig genaue Bekanntschaft mit den Etüdenwerken von Bertini, Czerny, Heller, Köhler, Cramer, Loeschhorn u. s. w. zu bekunden, so kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß er sich himmelweit von dem zu jenen Werken erforderlichen Standpunkte befindet und sein Lehrer selber keinen richtigen Begriff von jenen Schöpfungen hat.

Daß im Allgemeinen aber von akademisch gebildeten Lehrern häufig genug Fehler gegen das stufenmäßige Fortschreiten gemacht werden, beweist nichts deutlicher als die Tatsache, daß wohl über hundert Klavierschulen existieren, die den ganzen Unterrichtsstoff auf hundert und einigen Druckseiten eingezwängt enthalten, während nach pädagogischen Erfahrungen zehnmal so viel erforderlich ist, um von den ersten Anfängen zu dem Punkte zu gelangen, wo mit dem Studium der einfachsten klassischen Kompositionen (Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi &c.) begonnen werden kann.

Zu einem gedeihlichen Klavierunterricht gehört außer der Kunst des pädagogischen Zerlegens noch eine sehr wichtige Eigenschaft des Lehrers, nämlich die „Zähigkeit" desselben beim Unterrichten. Eine Eigenschaft, an welcher der Schüler, gleich einem jungen Stämmchen an seinen Pfahl sich lehnend, unter der Sorgfalt des Gärtners zu einem geraden, wohlgewachsenen Stamme heranwächst.

Diese brillante Eigenschaft des Klavierlehrers und die große Geduld sind zwei Kardinaltugenden, die wie Goldkörner nicht auf der Straße zu suchen sind.

Wäre ein Klavierlehrer auch akademisch oder von einem solchen gewissenhaft gebildet, wüßte er auch wohl, daß derjenige, welcher andere lehrt, stets selber lernen muß: er wäre nicht der rechte Klavierlehrer, wenn er nicht in jeder Unterrichtsstunde darauf mit energischer Zähigkeit hielte, daß der Schüler die von ihm erhaltenen Regeln der Kunst genau befolgte!

Das ist eben der alltägliche Fehler, die Schwäche vieler Klavierlehrer, daß sie die Schüler mit den Regeln über Körperhaltung, Anschlag, Tonbildung, Rhythmik, Dynamik und Vorteilen des Spiels wohl bekannt machen, aber deren exakte, pünktliche Beobachtung nicht gebieterisch und unabläsig in jeder Stunde verlangen.

Die Durchführung dieser Lehrertugend, ohne die Geduld zu verlieren, ist sehr schwer; auf ihr aber beruht die Gewöhnung des Schülers an das Schöne und Edle, die innere Befriedigung des echten Lehrers, sein bester Lohn und der sichere Erfolg eines geplanten Unterrichts.

(Fortsetzung folgt.)

Ein interessanter Brief
von Adelina Patti.

Durch die Zeitungen macht gegenwärtig ein Brief von Adelina Patti die Runde, in welchem die berühmte Sängerin schildert, was sie empfindet, wenn sie öffentlich singt. Der Brief lautet folgendermaßen: „Werther Herr! Ihr Brief setzt mich in große Verlegenheit. Sie wollen, daß ich Ihnen sofort und in etwa zwanzig Zeilen sage, was ich empfinde, wenn ich singe. Wenn Sie mir den Zeitraum von zwanzig Jahren und die Ausdehnung von zwanzig Bänden gewähren wollten, vermöchte ich vielleicht Ihren Wunsch zu erfüllen, doch bin ich auch dessen nicht ganz sicher. Ich habe mir nämlich niemals von meinen Empfindungen, die mich in solchen Augenblicken bewegen, Rechenschaft gegeben. Ich weiß nur, daß ich, sobald mein Name auf dem Theaterzettel steht, von morgens früh an sehr unruhig, nervös und aufgeregt bin. In dem Maße, als die verhängnisvolle Stunde der Vorstellung herannaht, ergreift mich das Lampenfieber immer mehr und im letzten Augenblicke, wenn ich mich anschicke, meine Garderobe zu verlassen, um auf die Bühne zu treten, giebt es nur noch eine Empfindung, die mich beherrscht — eine schreckliche Furcht. Die Empfindungen während der Vorstellung selbst vermag ich nicht zu analysiren. Sie sind je nach der Rolle, je nach der Mitwirkung der Künstler und der ganzen Umgebung so verschiedener Art, daß es mir unmöglich wäre, sie zu beschreiben. Ich müßte in ganz minutiöse Details eingehen, welche, obgleich ganz kindisch in ihrer Art, nichtsdestoweniger außerordentlichen Einfluß auf uns haben. Wenn aber alles gut geht, dann fühle ich . . . (Hier zitiert Madame Patti Verse, welche Deutsch etwa sagen: „Dinge mit dessen sich nichts messen kann, deren Süße mich beseligt, so oft man mir davon spricht; es ruht ein unbegreiflicher Zauber darin, der mich ganz ergreift!") Ach, wie herrlich ist es dann! Manchmal weiß ich nicht mehr, was ich bin, oder — um mit dem Librettisten Mozart's zu sprechen, der den kleinen Cherubin sagen läßt:

„Non so più cosa son, cosa faccio
Or du foco ora sono di ghiaccio".

(Ich weiß nicht mehr, was ich bin, was ich thue, bald bin ich Feuer, bald bin ich Eis). Wenn ich Ihnen diese Worte singen könnte, statt sie Ihnen zu beschreiben, würden Sie mich, teurer Herr, besser verstehen, denn ohne mich zu überheben, glaube ich doch versichern zu können, daß ich leichter und ein wenig besser mit der Stimme als mit der Feder umzugehen vermag. Genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Adelina Patti.

Musikalische Scherzfrage.

Welcher ist der musikalischste Teil des menschlichen Körpers?

„Das Auge", denn es ist von Lidern umgeben.

Unsere Notenschrift.

Wie wir es noch heute, besonders bei unausgesetzten Choralmelodien, thun, bezeichnete man anfangs die Töne mit Buchstaben. Da man aber für jeden erdenklichen Ton auch ein besonderes Zeichen machen wollte, so bedurfte man deren sehr viele, und stellte die Buchstaben bald aufrecht, bald verkehrt, bald schief, bald seitlich, bald verlängerte und bald verkürzte man sie. Ebenso gab man den Instrumentalstimmen andere Zeichen, als den Singstimmen. In den Meßbüchern der abendländischen Kirche bezeichnete man das Steigen und Fallen der Töne durch sog. Neumen, welche in über den Text gestellten Punkten, Strichen, Haken und Schnörkeln bestanden. Später fing man an, diese Neumen über, auf und unter eine Linie zu setzen, welche über den zu singenden Text gezogen war. Bald aber wandte man zwei Linien an: eine gelbe, die dem C entsprach und darunter eine rote, welche F bedeutete. Die Zeichen der übrigen, zwischen C und F liegenden Töne wurden zwischen diese beiden Linien geschrieben.

Ums Jahr 1030 n. Chr. erweiterte Guido von Arezzo, ein italienischer Benediktinermönch, dieses einfache Liniensystem dahin, daß er zu den beiden bunten Linien noch zwei schwarze, eine über und die andere unter jenen, hinzufügte und gleichzeitig die entstandenen Zwischenräume benutzen lehrte. Somit wurde er der eigentliche Urheber unserer Notenschrift. Indessen mußte Guido, durch den Neid seiner Klosterbrüder vertrieben, lange Zeit als Flüchtling umherirren, bis ihn der Papst Johann der Vierzehnte in Schutz nahm, welcher nach kurzer Übung einen von Guido in der neuen Schreibweise aufgezeichneten Gesang vom Blatte singen gelernt hatte, worüber die bestgeübten Sänger jener Zeit sich nicht wenig verwunderten.

Zwei musikalische Anekdoten der alten Griechen.

I. Von den Einwohnern von Jasos, die sehr materiell gesonnen waren, zumal ihr Land derart Genüsse in Hülle und Fülle bot und an Fleischmärkten und Materialwarenhandlungen Überfluß hatte, erzählt der alte Strabo folgende Anekdote, welche vielleicht nur erdichtet ist, um die geringe Empfänglichkeit dieser Leute für geistige Güter und Freuden zu kennzeichnen und zugleich ihre krasse, rohe, fleischliche Gesinnung in zeitgenössischer Liebenswürdigkeit zu geißeln. Als sich nämlich einmal ein berühmter Zitherspieler hören ließ, war eine große Menge herbeiströmt, das Wundertier aus eigener Anschauung kennen zu lernen, und die Aufmerksamkeit, die er fand, ließ nichts zu wünschen übrig. Es läßt sich alles herrlich an, der Virtuose spielt brillant, und die Zuhörer scheinen gespannt zu lauschen. Da plötzlich ertönt draußen die Glocke und giebt das Zeichen, daß der Fleischmarkt seinen Anfang nimmt. Das ist Sirenensang für die Städter, und vergebens ist all' die Mühe des Zitharöden, ihr Ohr mit seinen Tönen zu stopfen. Alles verläßt ihn und läuft zu Markt. Nur Einer — o Wunder — bleibt sitzen und hört nach wie vor mit großer Aufmerksamkeit zu. So sehr sich der Künstler über die Rücksichtslosigkeit der andern und die Geringschätzung seiner Kunst ärgert, er kann nicht umhin, die einzige Ausnahme zu bewundern, welche sich von der Masse absondert und eine tiefere Auffassung von dem Wesen der Kunst zu haben scheint. Es ist ein alter Herr, welcher jetzt sein einziges Auditorium bildet. Als das Stück zu Ende ist, geht der Künstler auf seinen enthusiastischen Verehrer zu und apostrophiert ihn folgendermaßen: „Ich bin Ihnen riesig verbunden, mein Herr, für ihr tapfres Aushalten, es ist genug Anerkennung für mich, daß mir wenigstens Einer von ihnen treu geblieben ist, als die Marktglocke ertönte." — „Was?" sagt der Alte, „die Marktglocke hat schon geläutet? Dann — Gott mit dir"! Und fort ist er. — Der Alte war etwas schwerhörig. —

II. Die arabischen Flötenspieler waren als Männer der „unendlichen Melodie" im Altertum berüchtigt, und man sagte von Ihnen: „Für Eine Drachme*) kann man sie spielen hören; aber, wenn du willst, daß sie ein Ende machen, mußt du ihnen vier geben." — Hiernach ist die „unendliche Melodie" durchaus nichts neues. —

*) Ein griechisches Geldstück.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 2. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Die Macht der Töne.

Tragt mich hinauf hinauf zum Himmelsraume,
Ihr süßen Töne mild und wonnevoll, —
Laßt mich in diesem göttlich schönen Traume,
Der mir die Brust so hoch, so mächtig schwoll!

Laßt jene Regionen mich durchschweben,
In denen Geist und Seel' sich innig ein't —
Wo Licht und Klarheit strahlend mich umgeben,
Und wo mein Aug' nur Freudenzähren weint. —

Laßt mich, ihr Klänge, laßt mich sie zersprengen,
Die Fesseln, die nur hemmen meinen Lauf, —
Und die nur meines Geistes Kraft beengen;
Laßt mich zum Lichte nur, zum Licht hinauf!

Schon lausche ich mit hochentzücktem Ohre
Den Klängen, ach, aus jener weiten Welt; —
Ich hör' die Lieder aus dem Engelchore,
Und bebend jede ird'sche Schranke fällt.

Ich heb' berauscht die thränenvollen Blicke,
Ich seh' in einen Ocean von Glanz!
Nun preis' ich auch die dunkelen Geschicke,
Die auf die Stirn gedrückt den Dornenkranz. —

Des Lorbeers Ranken nun mein Haupt umschlingen,
Ich halt' die Friedenspalm' in meiner Hand. —
Ich darf dem Höchsten meine Lieder bringen,
Der sich mit Gnaden freundlich zu mir wandt'!

Habt Dank, ihr Töne, für die Wonnestunden,
Die mir verleihen eure Zaubermacht;
Ich hab' durch Euch mich selber nun gefunden,
Und es entflieht der Schwermuth düst're Nacht. —

Helene Körner.

Die Musik vom ärztlichen Standpunkte aus betrachtet.

Eine medizinische Jubelouvertüre in Moll
von Dr. Carl Beck, Neckargemünd.

Wenn es wahr ist, daß kein Stand mehr Musikenthusiasten stellt, als der ärztliche, was ja statistisch nicht leicht nachweisbar, aber von vielen namhaften Künstlern zugegeben ist, so dürfte es gewiß gerechtfertigt erscheinen, von dieser Seite eine Hymne auf die erhabenste der das Dasein verschönernden Künste loszulassen.

Abgesehen von der elektrisch-magnetischen Kraft, welche schon im grauen Altertum Orpheus sogar auf totes Gestein durch seine Lyra übertragen haben soll, so daß die Anorganismen in tollen Freudensprüngen ihre begeisterten Gefühle kundgaben, dürfte heute dem Reich der Töne ein nicht in der Heilkunde zu unterschätzender, teils belebendster Einfluß auf den Organismus, besonders auf das Nervensystem, welches das Gemüt beherrscht, vindiziert werden.

Wenn ich von Organismen spreche, so schließe ich auch das fühlende Vaterherz nicht aus, denn wir haben kein Recht, die tiefempfundenen Klänge, welche eine laue Mainacht durchschauern, als ein Konvolut von Dissonanzen schnöde zu verdammen; noch auch, da es uns nicht gegeben, den Standpunkt eines Karo zu erklimmen, dessen Gefühlsäußerungen beim Gedanken an die weißseidene Amie, unpoetisch genug, in unserem mangelhaften Verständnis heißer Liebesklagen zu belächeln oder gar den Zorneswallungen über gestörte Nachtruhe Raum zu geben.

Vorläufig gestattet jedoch der beschränkte Rahmen meiner Abhandlung nicht, näher auf das Anwaltsplaidoyer zu Gunsten der vierfüßigen Virtuosen einzugehen — vielleicht tragen die vorstehenden Zeilen auch dazu bei, eine vorurteillose Künstlerseele anzuregen, die berühmten Hidigeigeipoesieen meines großen Landsmannes J. V. von Scheffel komponistisch in einem rührenden Tongemälde zu verwerten —; ich begnüge mich also mit der Betrachtung spezifisch menschlicher Musiktendenzen, besonders in Berücksichtigung des Pianoforte und der Streichinstrumente.

Wenn ich zunächst die Einflüsse musikalischer Vorträge auf den Spielenden selbst im Auge habe, so darf ich wohl konstatieren, daß durch die Fingerübungen eine Art Gymnastik der Hände repräsentiert wird, was entschieden indirekt auf die Entwickelung der Arme, auch wenn diese bei kunstgerechtem Spiel nicht bewegt werden sollen, rückwirkt. Die Gelenke der Hand sind bekanntlich die wichtigsten und ihre Elastizität ist entscheidend für alle unsere greifbaren Verrichtungen.

Ein geübtes, also leicht bewegliches und dem Willen strenger untergeordnetes Handgelenk verleiht unseren Arbeiten eine gewisse Sicherheit; es ist dies u. A. nachweisbar bei vielen Handarbeiten unseres schönen Geschlechts, wo wir z. B. finden, daß tüchtige Klavierspielerinnen zugleich eine außerordentliche Gewandheit im Fertigen von Stickereien aufweisen.

Eine weitere Thatsache ist, daß geübte Klavier- und Geigenspieler besonders rasch gefürchtete Fechter werden, namentlich das Rappier gut zu führen wissen, was bei den ungefährlichen Schlägermensuren auf unseren Universitäten täglich beobachtet werden kann.

Am interessantesten aber erscheint der Umstand, daß gar viele unserer großen Operateure lange bevor sie mit dem chirurgischen Messer sich vertraut machten schon im Knabenalter als Klavier- oder Violinvirtuosen excellierten und ihre Meisterschaft in der elastischen Führung ihrer Handgelenke manifestierten.

Es ist bekannt, daß die Geschicklichkeit manches bürgerlichen Handwerks ihren Hauptstützpunkt in der sogenannten Gelenkigkeit und zwar namentlich der Hände findet; — wie gut für manchen Jünger, wenn er schon in die Lehre die Morgengabe einer durch Musikübungen gewissermaßen gezüchteten Gelenkigkeit mitbringt! Wir könnten füglich den Fingerübungen noch den angefochtenen Lorbeer eines Geduld-Erziehers und Gradmessers spenden und noch manches Andere zu ihrem Lob sagen, doch wenden wir uns jetzt zu der Gefühlsseite der Musik, namentlich zu dem Eindruck der Töne auf die Hörer, unter welche wir ja auch den Vortragenden selbst mitrechnen können.

Man kann sagen: Kein Mensch ist so grundverdorben, daß er nicht durch die eine oder andere Melodie etwas wie sittliche Erregung empfinden könnte. Sind doch Fälle bekannt, wo im Dienste der Sünde ergraute Verbrecher bei den Klängen eines Chorals, den ihn vielleicht seine brave Mutter in den unschuldigen Tagen der Kindheit gelehrt hat, Einkehr in das verirrte Gemüt hielten und der verderblichen Laufbahn ein für allemal entsagten. Das betrübte Herz richtet sich auf an den edlen und einfachen Accorden eines Adagios und die fröhliche Lust

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Herzenskönigin.

Gavotte.

A. Bielfeld, Op. 109.



Stich u. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.

P. J. T. 2700


CODA.
Gavotte D.C. al ⊕ poi la Coda.
maestoso

wird reiner und schöner empfunden bei den hüpfenden und jauchzenden Figuren eines Allegros.

Es giebt in Irrenhäusern eine Reihe von Kranken, deren Tollwut kein Medikament zu beseitigen imstande war und — die wochenlang eine engelgleiche Sanftmut entwickelten, als man sie ein für ihre Gemütsverfassung angepaßtes Musikstück anhören ließ, wie auf anderer Seite solche Unglückliche, deren Geist düstere Schwermut umnachtete durch Piecen, welche sie sympathisch berührten, frische Lebensfreudigkeit gewannen.

Einen außerordentlich verbreiteten Krankheitszustand bilden die variablen Formen der Hysterie, welche ausschließliches Privilegium des weiblichen Geschlechtes ist und in der Hypochondrie beim Manne ein ebenbürtiges Seitenstück findet. Man hört Hysterische und Hypochonder über die widersinnigsten Leiden klagen, es giebt eigentlich kaum eine Krankheitserscheinung, die sie nicht an sich bemerkt haben wollen. Man hat früher ärztlicherseits diesen traurigen Zuständen deshalb, weil sie zumeist auf Einbildung beruhen, kein großes Gewicht beigelegt und doch ist ja gerade die Einbildung selbst eine Krankheit, deren Antiologie zu einem nicht geringen Teil in einer Insultierung des Nervensystems begründet ist, wie sie besonders heftige Gemütsaffekte im Gefolge haben und die, wenn man sie sich selbst überläßt, zu wirklichen organischen Erkrankungen führen müssen.

Täglich wimmeln die Inseratenteile der Zeitungen von allen möglichen und unmöglichen Arzneipräparaten, welche Hysterie und Hypochondrie radikal, mitunter schon nach wenigen Stunden, zu beseitigen imstande wären.

Ich habe es wohl nicht nötig, einem vernünftigen Leserkreis das Schwindelhafte solcher gewissenloser spekulativen Anpreisungen vor Augen zu führen; es dürfte ferner sogar nicht einmal den vielen wirklich rationellen Heilmitteln, wie sie in den verschiedenen ärztlich beaufsichtigten Anstalten Verwendung finden, der hohe Grad von Bedeutung zukommen, als sie die Musik als Universalmittel gegen die resp. Zustände beanspruchen darf.

Freilich muß dann die Musik, wie jedes wirksame Heilmittel, sehr vorsichtig bei Nervenzuständen angewendet werden. Ein Beethovenscher Trauermarsch wäre Gift für den Melancholiker und ein Straußscher Walzer würde einen Tollhäusler nur noch verrückter machen.

Aber wie weiland der Knabe David den König Saul durch sein getragenes Harfenspiel zu besänftigen vermochte, so kann umgekehrt eine fröhliche Melodie günstig auf das abgehärmte Gemüt einer hysterischen Dame einwirken. Ich kenne sogar einen Fall, wo ein an der Appetitlosigkeit leidender Hypochonder eine unheimliche Eßlust entwickelte, als er den Fatinitzamarsch von Suppé angehört hatte.

Wie intensiv übrigens der Reiz namentlich getragener, von tief empfundener Trauer durchzogenen Musikstücke auf das Nervensystem wirken kann, beweisen am überzeugendsten manche unserer genialsten Komponisten, von denen einige durch die elegische Schwermut ihrer Produktionen so ergriffen waren, daß sie, wie z. B. R. Schumann, in unheilbaren Irrsinn verfielen. Auch von Chopin, jenem früh verblichenen Genie, kann man behaupten, daß die Konstitution des Körpers den gewaltigen Anforderungen des mächtigen Geistes nicht zu genügen vermochte, wie bei allen unseren Kunstheroen sich ein tiefgreifender Einfluß der Kompositionen auf ihr Seelenleben geltend machte.

Es geht daraus hervor, daß das Reich der Töne eine Macht in sich faßt, welche in der Hand eines musikverständigen Arztes wohl berufen sein dürfte, in der Behandlung gewisser Nervenkrankheiten eine Rolle zu spielen, freilich auch wie jedes andere Heilmittel, argen Schaden anrichten kann, wo es nicht am Platze ist.

Für den Gesunden aber bietet die Musik eine Bürgschaft für sein geistiges Wohlbefinden und mitunter eine Abhaltung von mancher nutzlosen Beschäftigung; sie bietet eine Exerzierung des Intellekts und eine Stärkung des Gedächtnisses, aber auch zugleich den schönsten und edelsten Genuß für denjenigen, dessen Gefühle in des Lebens derber Prosa noch nicht verknöchert sind, sondern noch ein Plätzchen hat im Herzen für das innige Verständnis der unvergleichlichen Worte Theodor Körners:

Es wohnt in der Stimme des Liedes
Ein treues mitfühlendes Herz,
Im Liede verjüngt sich die Freude
Im Liede verwehet der Schmerz.

Die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit.

„Am schönsten ist die Kunst, wenn sie mit verklärtem Antlitz leuchtet auf dem Pfade des Unglücks, wenn sie wie die aufsteigende Sonne erscheint nach den Thränengüssen des Schicksals und mit ihrem milden Odem die schweren Seufzer wegküßt von der trauernden Lippe des Unglücks!"

Ein großes und schönes Dichterwort, echter humaner Anschauung entsprossen! Dem zur Seite steht ein anderes wahres, echter Künstlerbrust entstammtes Wort Lessings:

„An seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst."

Hält Lessings Wort die Kunst an und für sich, nach altgriechischer Auffassung, für den Endzweck derselben, so bezeichnet ersteres, vom modernen Standpunkt aus betrachtet, die Kunst als Mittel zum Zweck. Beide zusammengefaßt, kennzeichnen den Standpunkt und die Aufgabe der modernen, humanen Kunst und erheben dieselbe zu dem, was sie für die Menschheit ist, und sein soll.

Jeder Künstler kennt, um mit Lessing zu reden, nur den einen Endzweck der Kunst: Die Kunst zu lieben um der Kunst willen. Seine Befriedigung findet der Künstler in der Ausübung derselben und je näher er seinem ihm vorschwebenden Ideale kommt, desto mehr wird er befriedigt.

Der Maler, der Dichter, der Tonkünstler, alle dienen dem Endzwecke der Kunst dadurch, daß sie nur das an und für sich Vollkommenste, das Innerste ihrer seelischen Empfindungen. ihr Ideal zum Gegenstand ihres künstlerischen Schaffens wählen.

Die Art der Darstellung nach Inhalt und Form, die Schöpfung des Künstlers ist es nun, die auf den Betrachtenden oder Hörenden eine Wirkung hervorruft, ihn begeistert, ihn künstlerisch mitfühlen, empfinden läßt.

Dies ist das Moment der Kunst, welches dieselbe zu einem Mittel zum Zwecke macht; jenes Moment, durch welches die Humanität der Kunst den Adel verlieh, ihren hohen praktischen Wert, zum Herzen zu sprechen, Begeisterung für das Wahre und Gute wachzurufen, jenes Moment, durch das die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit, als Milderin bittern Elends, mit süßem Lächeln Thränen trocknend, Hungrige speisend, Nackte bekleidend, hilfreich der leidenden Menschheit beispringt.

Dies ist die große Errungenschaft des Christentums das Erhabene in den Dienst des Mitleids gezogen und Apollo, den göttlichen Beherrscher des Parnasses, bewogen zu haben, in die Hütten der Armut herabzusteigen und Brot verteilen zu lassen an den Stätten des Elends, eine Errungenschaft, die weit hinausgeht über die Bedeutung des praktischen Wertes, ein Triumph des menschlichen Herzens, das eine That vollbrachte, ähnlich der des Prometheus, der das Feuer vom Himmel holte. Dieses Triumphes der christlichen Kunst uns bewußt, dürfen wir ausrufen:

„An unserer Kunst ist uns nichts lieber, dünkt uns nichts edler als der Endzweck der Kunst im Dienste des Wahren, Guten und Schönen — mit einem Worte — des Göttlichen."

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, können wir mit großer Genugthuung rühmend hervorheben, wie opferwillig viele deutsche Städte die Kunst in den Dienst der Wohlthätigkeit stellten und mitleidsvoll dem Elende unserer vom Unglücke heimgesuchten Landsleute Oberschlesiens durch Wohlthätigkeits-Veranstaltungen, Konzerte, Ausstellungen, Verlosung von Kunstgegenständen 2c. segenspendend zu Hilfe eilten. Es gereicht vielen Bürgerschaften zur großen Ehre, daß solch ein wackerer Geist in ihnen herrscht und wir würden es mit aufrichtiger Freude begrüßen, daß sich dieser Geist, der Geist des kunstsinnigen Wohlthuns, noch in vielen, ja, in allen Städten unseres gemeinsamen, einigen deutschen Vaterlandes auf das Rühmlichste bethätigte.

M.

Über die verschiedenen Spiegelgeschwindigkeiten ein und desselben Zeitmasses eines Tonstückes.

Wohl bei den meisten Lesern dieser Zeitung möchte es als bekannt vorauszusetzen sein, daß die Spiegelgeschwindigkeit ein und desselben Tempos, beispielsweise des „Vivace", unendlich verschieden ausgeführt wird; hier hört man dasselbe langsamer, dort rascher vortragen. Um das Zeitmaß eines Musikstückes ganz genau abmessen zu können, hat Mälzel ein gleichbleibendes Instrument, das Metronomen, erfunden, ein mit dem verschiebbaren Gewichte versehenes Pendel, welches in einer Minute so viel mal schwingt, als die an dem Instrumente angegebene Zahl, auf die das Pendel gestellt wird, angiebt. Stellt man es z. B. auf 60, so schwingt es 60 mal in der Minute, und giebt also Sekunden an. Findet sich über einem Tonstücke die Bezeichnung: „M. M. ♩ = 60", so sind die Viertelnoten mit solcher Geschwindigkeit zu spielen, als die Schläge des auf 60 gestellten Pendels angegeben; auf jede Viertelnote kommt also eine Sekunde; wohingegen „M. M. 𝅗𝅥 = 60" eine noch einmal so große Geschwindigkeit anzeigt.

Indessen kann man sich ein weit billigeres Metronomen herstellen. Man mache sich ein Pendel, indem man ein Bleistück an dem Ende eines Bindfadens befestigt und teilt letztere in rheinische Zolle, deren Länge folgender Strich zeigt.

•————————•————————•
1 2

Mittelst nachstehender Tabelle findet man, wie lang der Bindfaden sein müsse, damit die Schwingungen des Pendels denen des Mälzelschen Metronomen gleich kommen:

M. M.			M. M.			M. M.		
M. M.	50	= 55"	M. M.	69	= 69"	M. M.	100	= 13 2/8"
= =	52	= 50"	= =	72	= 26"	= =	112	= 11"
= =	54	= 47"	= =	76	= 24"	= =	120	= 9 1/2"
= =	56	= 44"	= =	80	= 21"	= =	138	= 7 1/4"
= =	58	= 41"	= =	84	= 19"	= =	152	= 6"
= =	60	= 38"	= =	88	= 18"	= =	160	= 5 1/8"
= =	63	= 34"	= =	92	= 16"	= =	184	= 4"
= =	66	= 31"	= =	96	= 15"	= =	192	= 3 3/4"

Huhn.

Vermischtes.

— Ein ungedruckter Brief Mendelssohns. Derselbe ist an den Komponisten Rosenhain gerichtet, der seit vielen Jahren in Baden in stiller Zurückgezogenheit lebt: „Leipzig den 9. Februar 1846. Lieber Herr Rosenhain! Vergangenen Donnerstag (den 29. Januar) haben wir im hiesigen Abonnement-Concert Ihre Symphonie aufgeführt, und ich muß Ihnen in meinem Namen und im Namen gewiß aller Musiker vielen Dank für Ihr Werk sagen und dafür, daß sie es uns zur ersten Aufführung in Deutschland anvertrauten, und für die Freude, die es uns gemacht hat! Wir hatten die Symphonie in drei Proben sehr tüchtig studiert, dennoch ging es noch nicht ganz fehlerfrei (Mendelssohn war sehr streng im Urteil), obwohl sie mit vielem Feuer und mit Liebe gespielt wurde. Das Publikum, das hier sonst mit neuen Sachen sehr spröde thut, applaudirte laut nach jedem Satz, — am meisten nach dem zweiten und letzten. Ich habe mit jeder Probe mehr Vergnügen an Ihrem Werke gehabt; dem ganzen Orchester ging es ebenso, und darum sage ich Ihnen nochmals und aufs Herzlichste Dank dafür. Und bleiben Sie freundlich und gut Ihrem stets ergebenen Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Musik-Notizen.

Die Akustik der Töne. Das Verhältnis zweier Töne ist leicht zu finden, wenn ihre Schwingungen oft zusammentreffen. Macht ein Ton zwei Schwingungen, während ein als Grundton angenommener deren eine macht, so ist der erste die obere Oktave des zweiten. Der nächste Fall der Verwandtschaft ist, wenn der zweite Ton drei Schwingungen zu einer des Grundtons macht; das ist die reine Quinte. Die Superoktave macht vier Schwingungen und fällt deshalb mit dem Grundton fast zusammen. Die nächste Schwingungszahl fünf gehört der großen Terz an. Sechs Schwingungen macht die Quintoktave. Die nächste bedeutsame Zahl ist sieben, die kleine Septime, woraus sich der Hauptakkord als vollkommenster Vierklang ergibt. Die None macht neun Schwingungen und schließt daher dem Hauptseptakkorde sich am bequemsten an.

In Frankreich und Italien (aus letzterem Lande stammt der Name „Klavier" — Claves = Hammer) gebraucht man an Stelle der bei uns gewöhnlichen Benennung der Töne die Anfangssilben des nachfolgenden alten lateinischen Liedes, in welchem der hl. Johannes als Schützer gegen die Heiserkeit verehrt wird:

Ut queant laxis (ut) = c
Resonare fibris (re) = d
Mira gestorum (mi) = e
Famuli Tuorum (fa) = f
Solve polluti (sol) = g
Labii reatum (la) = a
Sancte **I**ohannes! (si) = h

Ut majeur = C dur
Ut mineur = C moll
Re maj. = D dur
Re min. = D moll
u. s. w.
Ut ♯ maj. = Cis dur.
Ut ♯ min. = Cis moll
u. s. w.
Si ♭ maj. = B dur
Si ♭ min. = B moll.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 3. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über Klavierspiel.

Von August Schultz, Elbing.

(Fortsetzung.)

Die Tüchtigkeit des Klavierlehrers erweist sich: in der richtigen Auswahl des für den jeweiligen Standpunkt des Schülers angemessenen Unterrichtsmaterials, in der Sorge für die richtige Ausführung desselben während der Unterrichtsstunde und in der Anleitung zu einem gedeihlichen Selbststudium.

Seine ganze Aufmerksamkeit wende der Lehrer dem Legatospiel zu; kein Liegenbleiben und kein zu frühes Aufheben eines Fingers dulde er, indem er den Fingersatz stets überwache; er halte auf exakte Takteinhaltung und lasse keine Pause überspringen; vor allem halte er darauf, daß nicht eher zu einem neuen Stücke geschritten werde, bis alle vorhergehenden vollkommen überwunden sind. Denn auch im Zurückhalten des stets vorwärtstreibenden Schülers zeigt sich des Lehrers Tüchtigkeit.

Wenn bei den Methoden der Klavierlehrer und den Systemen vieler Klavierschulen für manche Schüler ein neues Stück eine neue Qual wird, den Lehrern die Geduld reißt und die Schüler schließlich die Lust verlieren, so darf man sich darüber nicht wundern.

Alles Wissen ist wohl für jeden gleichmäßig vorhanden, dasselbe aber in Sprüngen zu erreichen, ist nur wenigen gegeben.

Soll die Tonkunst ein Gemeingut der Menschheit werden, so muß der Weg dazu so geebnet werden, daß auch der weniger Beanlagte bei gutem Willen zu der Stufe der Vollkommenheit gelangen kann, welche er seiner natürlichen Anlage nach zu erreichen vermag.

Hier stehe ich nun vor einem Grenzpfahle mit mehreren Armen, deren Ortsaufschriften der Deutlichkeit entbehren, doch einem Vielgereisten immerhin zur Wegesrichtung dienen. Ich meine die böse Klippe des beim Klavierunterrichte einzuschlagenden Weges, die Methode des Unterrichtes und die dahin einschlägliche Wahl des Unterrichtsstoffes.

Wie einem erfahrenen Reisenden das Auffinden von Land- und Seewegen ein Leichtes ist, so wird es auch dem im Unterrichten gereiften Lehrer bei Beobachtung der verschiedensten Individualitäten nicht schwer werden, jedem zu geben, was ihm am besten bekommt, dem einen Milch, dem andern Speise.

Indem ich davon abstehe, auf verschiedene Methoden des Klavierspiels näher einzugehen, will ich es versuchen, den geehrten Lesern aus allgemeinen Erfahrungssätzen einen Fingerzeig an die Hand zu geben, aus welchem sich das zu wählende Unterrichtsmaterial und die Methode beim Klavierunterricht von selber ergeben.

Die ganze Kunst des Klavierspiels besteht:

1) in der Gewandtheit der Augen, die Tonzeichen schnell und richtig aufzunehmen;

2) in der Gewandtheit der Finger, das mit den Augen gefaßte richtig zu spielen.

Beide Fertigkeiten bilden ein Ganzes; eine kann ohne die andere nicht gelehrt werden. Ein Klavierspieler, der die seiner Technik entsprechende Gewandtheit im Notenlesen nicht besitzt, ist etwas unvollkommenes. Auf die gleichmäßige Ausbildung beider mechanischen Fertigkeiten gewissenhaft zu halten, ist die erste und wichtigste Hauptsache zur Grundsteinlegung eines regelrechten Klavierspiels. Es ist eine verkehrte Sache des Lehrers, diese mechanischen Fertigkeiten durch fortwährende Fingerübungen, die keinen geistigen Übungsstoff bieten, erzielen zu wollen; denn was auf der einen Seite an Fingerfertigkeit gewonnen wird, geht auf der andern Seite durch Vernachlässigung der geistigen Übung im Notenlesen und der Aufnahme neuer Melodien wieder verloren. Daher stimmen die erfahrensten Musikpädagogen darin überein, daß die technische Ausbildung der Finger sich ebensogut und weit nützlicher durch melodiöse Übungsbeispiele erreichen läßt; nur müssen dieselben so beschaffen sein, daß sie die Technik wirklich fördern.

Die geisttötenden Fingerübungen könnten daher auf ein sehr beschränktes Maß zurückgeführt werden und die noch erforderlichen würden einen geeigneten Platz zwischen den Übungsstücken erhalten und dürfte um so sicherer auf ein gewissenhaftes Exercitium derselben seitens des einsichtigen Schülers gerechnet werden. Ein Klavierlehrer handelt daher sehr verkehrt, wenn er den Schüler Monate lang mit Fingerübungen (Gammes) quält und dann zu Sonatinen, etwa von Clementi, Kuhlau u. s. w. schreitet. Außer der Unfertigkeit im Notenlesen fehlen dem Schüler noch viele andere Sachen, als Takteinteilung, einzelne Kunstgriffe, Vorteile in Bezug auf den Fingersatz, Bildung des Gehörs u. s. w., die allein durch Fingerübungen nicht zu erreichen sind.

Soll der Klavierunterricht, wie überhaupt jeder Musikunterricht, dem Zwecke entsprechen, nämlich auf Geist und Gemüt wirken und so zur harmonischen Erziehung den Menschen sein gut Teil beitragen, so mögen dem Schüler nur solche Übungsstücke geboten werden, die durch ihren melodiösen und harmonischen Inhalt als wohlgestaltete Tonstücke und ihrer Form nach als Förderer der Fingerfertigkeit gelten dürfen.

Das Beste sei eben nur gut genug.

Es entsteht nun die Frage: Nach welchen Grundsätzen soll denn der Klavierunterricht erteilt werden, resp. eine Klavierschule angelegt sein?

Beim Unterricht von Kindern sollte in den Übungsstücken alles fern gehalten werden, was außer dem Bereich der kindlichen Auffassungskraft liegt.

Nur das, was ein Kind singen kann, entspricht seinem Auffassungsvermögen.

Gleichwie in der Volksschule kleine Gedichtchen, Märchen und einfache Erzählungen von Jugendschriftstellern die Grundlage bilden, um die Fantasie des Kindes anzubahnen und allmählig ein Verständnis für die Werke der großen Meister zu ermöglichen, ebenso sind in der Musik nur solche Tonstücke zur musikalischen Erziehung geeignet, welche sich in einfacher Liedform bewegen. Kleine Volksmelodien (ohne Tänze, Märsche, einzelne Opernmelodien gänzlich auszuschließen) bieten, wenn sie klaviermäßig eingerichtet und progressiv (stufenmäßig) geordnet sind, das vortrefflichste Unterrichtsmaterial.

Nichts soll gelehrt werden, was für den ersten Anfang nicht durchaus erforderlich ist und durch Besprechung vielleicht Verwirrung beim Schüler hervorrufen könnte. Da nun der Schüler im ersten Kursus sich nur mit denjenigen Noten beschäftigt, welche auf einem einzigen Fünfliniensystem Platz finden und im Violinschlüssel gedacht werden, so braucht die Lehre von den Notenschlüsseln nicht eher vorgenommen zu werden, bis der Schüler zu der Einsicht gelangt ist, daß der Raum bei diesem Fünfliniensystem nicht mehr ausreicht, um die vielen noch nicht berührten Töne der linken Klaviaturseite aufstellen zu können. Das nötig gewordene Hinzutreten einer neuen Lesart erfordert aber die Unterscheidung der alten von der neuen, und das geschieht im zweiten Kursus durch das gleichzeitige Auftreten der beiden Notenschlüssel, des Baßschlüssels für die linke, des Violinschlüssels für die rechte Hand.

(Fortsetzung folgt.)

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Elisen-Polka.



Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln. P. J. T. 2701
Stich und Druck von F. W. Garbrecht in Leipzig.


TRIO.
p
dolce
1.
2.
p
f
p
f
p
f
f
f
1.
2.
Eingang
und Polka
D. C. bis ⊕,
dann die Coda.
CODA.
f

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine biographische Skizze.

Felix Mendelssohn, Enkel des großen Philosophen, der als Sohn des jüdischen Elementarlehrers Mendel aus Dessau das Haus Mendelssohn gegründet hatte, Sohn des Banquier Abraham Mendelssohn, welcher dem Namen Bartholdy hinzufügte, und der Lea Mendelssohn, geb. Salomon, wurde 1809 am 3. Februar in Hamburg geboren und stammte aus einer Familie, in welcher Wissenschaft und Kunst von jeher eifrig betrieben und gefördert wurden. Felix wuchs in den glücklichsten Verhältnissen auf. Seine wissenschaftliche Bildung leitete der Germanist Heyse, und zeigte sich der Knabe, abgesehen von dem griechischen Unterricht, für den er wenig Interesse hatte, sehr begabt, er übersetzte gut aus dem Latein und Englischen und war ein talentvoller Zeichner. Den musikalischen Unterricht hatte die Mutter anfangs übernommen, aber bald, da ihr Felix und auch seine Schwester Fanny, geb. 1805, die fast die gleichen Anlagen bekundete, über den Kopf wuchsen, an erfahrene Musiklehrer überlassen, nachdem sie ihren Wohnsitz mit Berlin vertauscht hatten, an Berger, Zelter und Henning, später auch an Rietz, Berger unterrichtete im Klavierspiel in Clementi-Fieldscher Manier, die Fieldsche Weichheit und Feinsinnigkeit im Spiel übertrug er auch auf seine Kompositionen, die wegen ihrer Herzlichkeit und Gemütstiefe mehr Einfluß auf den jungen Mendelssohn übten, als die mehr formellen und trockenen Kompositionen Zelters, der sein eigentlicher Lehrer im Kontrapunkt war. Zelter trat als Theoretiker ganz in die Bahnen von Fasch, des Stifters der Singakademie, es ist bekannt, wie er sich als reformierender Vokalkomponist hervorthat; bei ihm lernte Felix emsig die Formen, während Berger ihn mehr in seine ganze individuelle Richtung einführte. Das damalige Musikleben Berlins pulsierte in der Oper (Gluck, Spontini, Weber), Symphoniekonzerten von Bliesener, Quartettverein von Moeser, Virtuosenkonzerten (Hummel, Fürstenau) und Singakademie. Letzterem Institut, das, nach Faschs Ableben (1800) von Zelter geleitet, ausschließlich Kirchengesang pflegte und klassische Musik (wie auch die 1808 gegründete „Männerliedertafel"), gehörte M. seit 1819 einige Jahre als Altist an. Der Verein veranstaltete mehr familiäre als öffentliche Aufführungen, einige Auserwählte, zu denen auch M. zählte, übten jeden Freitag schwierigere Werke bei Zelter. Außerdem waren für M. die kleinen Aufführungen im Hause höchst instruktiv, denn nicht allein daß er dort mit seinen Geschwistern (Fanny Klavier, Paul Cello) zusammen musizierte und seine schöpferischen Versuche probieren konnte, die Mittel des Vaters erlaubten es auch, dem Sohne ab und zu an Familienfesten und seit 1825 in der neuen Wohnung (Leipziger Str. Nr. 3) jeden Sonntag eine kleine Kapelle zur Verfügung zu stellen, die er oder seine Schwester dirigieren und für die er soviel schreiben konnte als er Lust hatte. Die **praktische** musikalische Bildung wurde ihm so in hohem und beneidenswertem Maße zu Teil, sie ist die Grundbedingung zu allem erfolgreichen Schaffen. Kein Teil der Erziehung wurde vernachlässigt, selbst tanzen, schwimmen, fechten, reiten lernte der junge Felix. Früher noch wie als Komponist erreichte er als Pianist die Reife, er spielte schon im 9. Jahre öffentlich und erregte besonders durch seine feine und anschmiegsame Art zu akkompagnieren Aufsehen. Mit 10 Jahren spielte er Partitur und transponierte gut, mit 13 Jahren schrieb er ein Magnificat für Chor und Orchester, Klavierquartette 2c und zeigte große Formbeherrschung und Geschick im Vermitteln der Übergänge: Seine große Schaffensfreude ließ ihn natürlich noch viel Unreifes fabrizieren, aber alle Kompositionen gingen weit über sein Alter hinaus. Zelter stellte 1821 Göthe seinen genialen Schüler vor, Göthe empfing ihn aufs liebenswürdigste und ließ sich viel von ihm vorspielen und vorphantasieren, 1822 erneuerte Felix den Besuch mit seinen Eltern, und 1824 bekam er an Moscheles den besten Freund fürs Leben. Endlich (1825) holte sich der Vater in Paris Cherubinis Urteil ein, um sich über seines Sohnes Anlagen zu vergewissern; der Erfolg war, daß Cherubini sich zur Ausbildung erbot, ein Vorschlag, den der Vater ablehnte, jedoch wurde Felix nun nach einem nochmaligen Besuch bei Göthe zum Künstler bestimmt. Daneben bezog er 1827 die Universität und hörte philosophische und historische Kollegien. Im selben Jahre noch führte er im Schauspielhaus seine Oper „Hochzeit des Gamacho" mit großem Beifall auf, eine kleine Opposition indessen fing schon an, ihm Berlin zu verleiden. Auch in der Singakademie sang man Sachen von ihm, 1829 die Passionsmusik unter gemeinsamer Leitung Zelters und Mendelssohns. Sein Ruf drang weiter, schon 1827 war er in Stettin gewesen, um eigene Werke zu leiten, jetzt lud ihn Moscheles nach England ein.

In **England** war der Boden für deutsche Musik bereits durch Haendel, Haydn und Weber so geebnet, daß die Engländer ihre alte Liebe, die ital. und franz. Musik über der neuen zu vernachlässigen begannen. M. ist Webers Erbe und ähnlicher Nachfolger. Die Webersche Musik war bekannt und beliebt, als M., ohne von materiellen Interessen hingeführt zu sein, als Enkel des berühmten Philosophen und Sohn des bekannten Rothschild, d. h. als distinguirte und courfähige Persönlichkeit, durch Moscheles der Künstlerwelt empfohlen, 1829 in einem der Philharmonischen Konzerte, welche, von der Aristokratie protegiert, und die Aristokraten der Künstlerschaft zuließen, neben der Sonntag und Malibran als Pianist, dann im Konzert des Flötisten Drouet auch als Komponist auftrat; seine Musik gefiel ungemein, zumal M. auch selbst und zwar nicht, wie bisher üblich, vom Geigenpult, sondern vom Dirigierpult aus der Partitur dirigierte, eine Neuerung, die er auch später in Leipzig und Berlin einführte. Die Liebe zwischen M. und den Londonern wurde bald gegenseitig, und solange er lebte, mochte er da, wo er verhätschelt und verwöhnt wurde, am liebsten weilen. Gleiches Wohlwollen zeigten ihm die Iren und Schotten. Aus dem ungewohnten tosenden Wonnemeer konnte M. nicht die nötige Ruhe zum Komponieren abstrahieren, er schuf nur Gelegenheitsmusik.

Im Mai 1830 trieb die Reiselust und der Wissensdurst M. nach **Italien**, doch stockte die Reise vorläufig in Weimar durch einen 14tägigen Besuch bei Göthe, der sich jetzt mehr wie je für ihn und seine Kunst interessierte und ihn mit herzlichem Kuß entließ. Der Münchener Reisebrief vom 14. Juni 1830 trug zu Fanny das erste „Lied ohne Worte", das ihr des Bruders Sehnsucht und Gedanken ausdrücken soll. Venedig, Neapel und vornemlich Rom öffneten ihm ihre Kunstschätze; in Rom verkehrte er im Hause des preußischen Ministerresidenten Bunsen mit dem Kapellmeister der Sixtin. Kapelle Baini und anderen Künstlern, der Abbate Santini stellte ihm seine kostbare musik. Bibliothek zur Verfügung. Weniger Gefallen hat er an den Malern, nur Thorwaldsen und Harace Vernet werden seine Freunde, dem einen spielt er oft während der Arbeit vor, vom andern bekommt er für einiges Improvisieren sein improvisiertes Bild, um es Muttern zu senden. Die miserable Dilettantenmusik und Gottesdienstmusik bieten ihm wenig Interesse. Aus dem meerschönen, lebensvollen, heiteren Neapel sehnt er sich wieder nach dem ernsthaften, gelehrten Rom. Von einem Abstecher nach Sicilien will der Vater, der den Sohn gern recht bald zurück hat, nichts wissen, und so kehrt M. denn in gemächlichem Zickzack, nachdem er Rom noch einmal berührt, allmählich zurück, von Florenz nach Mailand, wo er im Hause des General Ertmann, dessen Frau noch viel von Beethoven zu erzählen weiß, freundlich aufgenommen wird, und wo er die interessante Bekanntschaft mit Mozart's Sohn, einem „durch und durch musikalischen" Beamten macht. In der **Schweiz** zeichnet er, kritisiert den Tell, wohnt Volksfesten bei und probiert überall die Orgel, wobei er gleichzeitig Pedalstudien macht. In **München**, wo er sich vergeblich um einen Operntext bemüht, spielt er bei Hof und in anderen Konzerten, in denen er viel improvisieren muß. Sein Gelübde, nie wieder öffentlich zu phantasieren, da er es für einen Unsinn hält, bricht er nur alzubald. In München interessiert er sich auch für Josephine Lang, „sie hat die Gabe Lieder zu komponieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe", schreibt er. Als ihm Immermann Shakespeares Sturm zur Oper umarbeiten will, widersetzt sich der Vater, welcher die französischen Dichter vorzieht; doch der Sohn mag keinen übersetzten französischen Text komponieren, der als Pariser Ware viel Erfolg, aber wenig Wert hat. — „Wenn ich in Italien faul, in der Schweiz burschikos, in München ein Bier- und Käsevertilger war, so muß ich in **Paris** politisieren." Paris ist das Schlußbild seiner Reise. Er wirft sich in den Strudel hinein und schaut alles „Deputierten, Pairskammer, Bilder und Theater, Dio-, Neo-, Kosmo- und Panoramas, Gesellschaften", besonders fesseln ihn die Vaudevilles des gymnase dramatique. „Paris ist das tollste, lustigste Nest, das man sich denken kann." Baillot führt ihn in musikalische Kreise ein, und M. spielt sogar vor der Königin; sein Oktett wird zu Beethovens Sterbefeier in einer Kirche aufgeführt, wo während des scherzo der Priester am Altar fungierte. Doch die Kühlheit der Pariser gegen seine Werke und dazu auch der Verlust Göthes und Rietzs scheuchten ihn aus dem Trouble weg, ein Choleraanfall kommt überdies hinzu, und so geht er denn im April 1832 nach **London**, wo er durch die herzliche Aufnahme und im Verkehr mit seinen alten Freunden wieder glücklicher gestimmt wird. Überall, wo er spielt oder etwas von ihm gespielt wird, ist er der Löwe des Tages. — Nach Zelters Ableben (Mai 1832) wollen ihn die Seinen gerne zur Wahl stellen, und M., der selbst keine Lust hat, Direktor der Singakademie zu werden, kommt im Juni gehorsam heim, bewirbt sich um die Stelle und will mit dem zweiten Dirigenten Rungenhagen gemeinsam dirigieren: alle sind einverstanden, wenn Rungenhagen es ist; der aber läßt es auf eine Wahl ankommen und siegt mit 148 gegen 88 Stimmen. M.s Familie tritt sofort aus dem Verein, dessen Wahl den Stachel in des Künstlers Gemüt läßt und seine rosige, ideale Stimmung jetzt für immer mit einem melancholischen Schleier aus der Werkstatt der Wirklichkeit umwebt; bisher ein verwöhntes Glückskind, lernt er jetzt etwas vom herben Ernst des Lebens verstehen, der nun auch in anderer Weise an ihn herantritt: Er beginnt nämlich eine feste **praktische Wirksamkeit**.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Notizen.

Jedes rhythmische Sprachgebilde muß wenigstens aus zwei Silben bestehen, weil der Rhythmus in der Sprache auf dem Wechsel von Längen und Kürzen beruht. Wie in der Musik accentuirte und nicht accentuirte **Töne** zu einer rhythmischen Einheit sich verbinden, welche man einen Takt nennt, so verbinden sich auch in der Sprache zwei und mehrere (in der deutschen Sprache 2 bis 4) Sylben zu einer rhythmischen Einheit, welche ein **Versfuß** heißt. Wie aus mehreren Takten ein Satz sich bildet, so entsteht aus der Verbindung der Versfüße ein **Vers**. Das Abmessen eines Verses nach seinen Versfüßen nennt man „**scandiren**". In den **alten** Sprachen, vorzüglich in der lateinischen und griechischen, hat man sehr verschiedenartige Versfüße gebildet, die auch in die deutsche Sprache aufgenommen sind, besonders folgende vier:

Jambus, aus zwei Sylben bestehend:
Spondeus, die erste Sylbe lang, die beiden folgenden kurz:
Trochäus, die erste Sylbe lang, die zweite kurz:
Dactylus, aus zwei langen Sylben bestehend:

Die in der Musiksprache häufig vorkommende Bezeichnung: Kadenz (italienisch Kadenza) bedeutet einen Schlußfall, das heißt eine Tonfolge, welche dem Gehörssinne einen Ruhe- oder Schlußpunkt giebt. Außerdem versteht man unter Kadenzan in großen Tonstücken eine Bravourpassage, welche dem Hauptschlusse vorangeht und in welcher die Tonkünstler ihre Technik zu zeigen pflegen.

Anschließend an die Mitteilung in Nr. 2. dieser Zeitung, betreffend „Unsere Notenschrift", ist noch hinzuzufügen, daß in der ersten Zeit nach Erfindung der Notenschrift sogar bis 15 Linien angewendet wurden. Bei einer so großen Anzahl war die Uebersicht sehr unbequem, weshalb man sich nach und nach auf die leichter zu überblickende Fünfzahl beschränkte. —

Vermischtes.

Wie die Türkinnen Musikstunde bekommen. Als Felicien David, der französische Komponist und Pianist zu Kairo durch sein Spiel die Aufmerksamkeit und den Beifall Mehemed Ali's erregte, wurde er von diesem aufgefordert, einigen Damen des Harems Musikunterricht zu geben. Der junge Franzose war von diesem Vorschlag sehr entzückt, obwohl die Bedingungen nicht allzu glänzende waren, denn es wurde ihm nicht einmal ein Esel zur Verfügung gestellt, um darauf von seiner Wohnung nach Mehemed Ali's Palast zu reiten. Dennoch erschien er pünktlich, erhitzt und keuchend, neugierig und abenteuerlustig an den Thoren des vicekönigliche Schlosses. Dort wurde er von dem Hauptmann der Palastwache empfangen, der ihm vier seiner Kollegen vorstellte und hierauf bemerkte, daß die Unterrichtsstunde nun beginnen könne. „Ich habe nichts dagegen," erwiderte Felicien, „doch vor allen Dingen, wo sind die Damen?" „Wie, Hund von einem Chiaur," rief zornesroth der erste Hauptmann Mehemed Ali's, „wie dürft Ihr es wagen, von den Damen seiner Hoheit zu reden? Uns müßt Ihr die Stunde geben." „Euch?" stammelte David, der die Sachlage nicht sogleich begriff. „Ja, lehrt uns, was zu lernen ist und wir werden es den Damen wiederholen;" lautete die Entgegnung. Der Franzose erklärte sogleich mit südlicher Erregtheit, daß er in dieser Weise keinen Unterricht erteile und schied, sehr enttäuscht in seinen romantischen Erwartungen, aus der Vorhalle des Harems. L. B.

Musikalische Scherzfrage.

Aus welcher Tonart bliesen die Posaunen von Jericho?

Aus d moll, weil sie alles demolierten.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 4. Köln, 1880.



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über Klavierspiel

von August Schultz, Elbing.

(Fortsetzung.)

Wie ich in längerer Auseinandersetzung dargethan habe, soll der Unterricht im Klavierspiel von den allerleichtesten Anfängen ausgehen und das ganze Tongebäude allmählich vor den Augen des Schülers aufbauen. Es sollte aus der allgemeinen Musiklehre nur soviel berührt werden, als für jeden Spieler durchaus erforderlich ist, und dies wäre besonders die Bildung der Tonarten und das Verhältnis derselben unter einander. Dagegen alles, was in das Gebiet der Harmonielehre hineingehört, wie z. B. die Akkordbildung u. s. w. sollte der Klavierlehrer nicht in den Unterricht hineinziehen. Erst dann, wenn der Schüler schon tief in das Verständnis der klassischen Kompositionen eingedrungen ist, kann dies Feld der Musik mit Erfolg kultiviert werden. Jedes Vorgreifen in diesen ernsten Sachen führt meistens zu jener Halbbildung, durch welche sich schon mancher lächerlich gemacht hat.

Aus allen gemachten Erwägungen und den gegebenen Winken inbezug auf die Lehrmethode des Klavierunterrichtes wird dem denkenden Leser zur Genüge einleuchten, welche Anforderungen derselbe an einen Klavierlehrer zu stellen wohlberechtigt ist. Aber wie ich schon früher bemerkte, daß auch der beste Lehrer ohne geeignetes Unterrichtsmaterial oft wenig, ja erfolglos wirken kann, so haben viele Eltern und Musiklehrer oft eine Qual, wenn sie die Wahl einer Klavierschule treffen sollen.

Alle Klavierschulen aller Musikalien-Verlagsgeschäfte werden täglich in Annoncen und Reclamen als die vorzüglichsten dem Publikum angepriesen und jeder Musiklehrer und jede Erzieherin wissen mit mir, in welche Verlegenheit man häufig gerät, um für minder begabte Schüler ausreichendes, passendes und gut musikalisch gehaltenes Übungsmaterial zu finden, fast allen Schulen fehlt ein stufenmäßiger Lehrgang.

Gediegenes, stufenmäßig geordnetes Material, dies sollte meiner Ansicht eine gute Klavierschule in ausreichendem Maße enthalten! Eine Schule, die diesem Grundsatze nicht huldigt, ist keine Schule, ist ein Modegegenstand, welche man nicht immer und leider — oft nur kurze Zeit benutzen kann.

In einer guten Klavierschule sollen etwa folgende Grundsätze obwalten:

Eine Klavierschule sollte alles enthalten, was an musikalischem Wissen und technischer Fertigkeit erforderlich ist.

Alles sollte an Übungsstücken gelehrt werden, die in musikalischer und technischer Beziehung lebendige Beispiele für den Lehrstoff sind. Die Schule sollte somit das vollständige musikalische und technische Material umfassen, welches nötig ist, um in voller Ausrüstung an die leichteren klassischen Kompositionen gehen zu können. Dieser Lehrstoff sollte in so viele kleine Teile zerlegt werden, daß auch ein langsam fortschreitender Schüler imstande ist, in jeder Unterrichtsstunde ein neues Stück zu erlernen: denn durch rasche und leicht erworbene Ansammlung von überwundenen Stücken wird die so wichtige Fertigkeit im Notenlesen erworben und der Musiksinn geweckt. Auch sollte durch ein stufenmäßiges Fortschreiten dem tallentvolleren Schüler



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Sehnsucht.

Comp. v. E. Damroth,
arrang. v. Aug. Schultz.



Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln. P. J. T. 2702 Stich und Druck von F.W. Garbrecht in Leipzig.


ten.
wogt mir im Her_ _zen dein Bild immer_dar! Mein Herz ist die
Wel_le und du bist der Stern, der in ihr sich spie_ _gelt und
sei er auch fern! der in ihr sich spie_gelt und sei er auch
fern!
cresc.
Più mosso.
fz
dim.
p

Gelegenheit 'geboten werden, hin und wieder von selbst ein neues Stück hinzu zu lernen, um auf diese Weise den Weg zur Selbständigkeit anzubahnen; denn die Erfahrung lehrt, daß die Inanspruchnahme der eigenen Kräfte des Schülers die Triebfeder zur Selbständigkeit ist.

In den Übungsstücken sollte dafür gesorgt werden, daß sie durch ansprechende Melodien dem Schüler Vergnügen bereiteten; denn alle Mühe des Lehrers ist umsonst, wenn den Stücken der Gehalt, die Kraft fehlt, den Schüler anzuregen. Gerade die Freude am Wohlklang eines Tonstückes ist der Sporn, welcher den Schüler zur Erlernung der folgenden Stücke treibt. Freude an der Sache macht ihm alle Mühe leicht, schafft in ihm Fleiß und Ausdauer, welche häufig das Talent zum großen Teil ersetzen. Daher sollte es die Hauptaufgabe einer Klavierschule und des Lehrers sein, dem Schüler vornemlich von Anfang durch gehaltvolle leichtfaßliche Tonstücke Interesse am Spiel einzuflößen; ein gequälter, langweiliger Anfangsunterricht ist geeignet, den Schülern die Lust zur Sache gänzlich zu verderben.

Alle Stücke, die bloß sinnlichen Reiz ohne wirklichen Übungsstoff darbieten, sind aus der Schule fern zu halten, ebenso solche, in welchen beide Hände sich in gleicher Melodie bewegen; solche Stücke verleiten meistens zum Auswendigspielen. Das Auge des Spielers soll aber gerade den von der rechten Hand abweichenden Gang der linken Hand streng verfolgen lernen: diese geistige Kraft des Schülers soll von Anfang an durch entsprechende Übungsstücke in Anspruch genommen werden, um so nach und nach den Schüler zu befähigen, vom Blatte zu spielen. Es ist darum sehr verkehrt, das vierhändige Spielen früher zu betreiben, als bis der Schüler so viel Gewandtheit im Notenlesen erlangt hat, daß er seine Partie vom Blatte spielen kann.

Beim vierhändigen Spiel treffen die vorerwähnten nachteiligen Eigenschaften zu.

Das Tonleiterspiel darf erst dann auftreten, wenn die Finger vorher bedeutend dazu vorbereitet und gekräftigt sind, welches an Tongruppen kleineren Umfangs geschehen sein muß; vorher betrieben ist es nicht nur zwecklos, sondern sogar nachteilig.

(Schluß folgt.)

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine biographische Skizze.

(Fortsetzung.)

Nach drei Abonnementskonzerten in Berlin zum wohlthätigen Zweck und einer zweimaligen Reise nach London, wurde M. infolge seiner Direktion beim Rhein. Musikfest in Düsseldorf auf drei Jahre als städtischer Musikdirektor angestellt, „um Kirchenmusik und Singvereine und ein neues Theater zu dirigieren, eigentlich aber, um recht ruhig komponieren zu können.“ In Düsseldorf gehts ihm zuerst fidel, er vervollkommnet sich im Zeichnen und soll einige Titelvignetten zu seinen Werken selbst gezeichnet haben. In das wüste Musikleben bringt er bald Ordnung und Zug, für die Kirchenmusik, als welche man „lauter modernen Spektakel“ nahm, wählt er gute Litteratur. Beim Besuch des Kronprinzen wird „Israel in Ägypten“ von Händel mit lebenden Bildern und Motette, o sanctissima etc. („ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weinen macht“) aufgeführt, und M. ganz besonders ausgezeichnet. Daneben konzertiert er in Elberfeld, Bonn, Köln etc. Nur seine Stellung am Theater machte ihm Sorgen; er hatte mit Immermann zusammen die sog. Mustervorstellungen zu leiten, und über diese skandalierte das Publikum. Bei den Proben schlug M. zum ersten mal in seinem Leben eine Partitur entzwei „vor Ärger über die dummen Musici“, die er mit 6/8 Takt förmlich füttert und die doch immer mehr Lutschbeutel brauchen; — dazu prügeln sie sich gerne im Orchester. — „Beim „glücklich allein ist die Seele die liebt“ schlug ich die Partitur entzwei, und darauf spielten sie gleich mit mehr Ausdruck. Die Egmontmusik hat mir nicht eigentlich gefallen, und nur zwei Stellen, der C-dur Marsch und der 6/8 Takt, wo Klärchen ihn sucht, sind mir so recht zu Herzen geschrieben.“ — M. zankt sich erst tüchtig mit Immermann und legt dann diesen Posten nieder. Der Vater, welchem die dramatische Karriere seines Sohnes sehr am Herzen lag, tadelte diesen Schritt durchaus. Beim rhein. Musikfest in Aachen 1834 hörte M. zu und verkehrte da mit seinen alten Pariser Freunden Hiller und Chopin; das folgende Musikfest in Cöln leitete M. mit so großem Erfolg, daß er auch die nächsten Jahre Dirigent blieb. Anfang 1835 ergeht der Antrag zur Übernahme der Direktion der Leipziger Gewandhauskonzerte an ihn.

Da M. sich in Düsseldorf doch nicht so gefiel wie er es sich versprochen hatte, und bei „Zank, Streit und Kriteleien“ auch namentlich an den Pietaten Anstoß nahm, welche aus jedem unschuldigen Vergnügen den Rüssel herausblicken sahen, den der aus der anfänglichen Mücke gemachte Elephant der Sünde bei den Menschen hatte, so machte er mit Vergnügen den salto von Düsseldorf nach Leipzig, nachdem er allerdings vorher, vorsichtig und gewissenhaft, wie er war, das Terrain sondiert und vor allem sich erkundigt hatte, ob er durch seine Zusage einem andern Musiker zu nahe treten würde; denn er war der Zeit noch recht wohl eingedenk, wo sie ihn selbst vor den Kopf gestoßen hatten. Kurz vor M. dirigierte Chr. Aug. Pohlenz die Gewandhauskonzerte. Dieser behielt nun nach M.s Ankunft die Leitung der Singakademie. M. spricht sich über ihn sehr lobend aus. Er war seelenvergnügt über seine neue Stellung, „willige Leute, ein gutes Orchester, das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum, — dabei gerade soviel zu thun als mir lieb ist, Gelegenheit meine neuen Sachen zu hören — das ist wohl sehr wünschenswert.“ Es war kein Vergleich mit Düsseldorf. Neben seinen Gewandhauskonzerten, an welchen auch manchmal die Singakademie und die Thomaner Teil nahmen, machte er sich gefällig in Moscheles' und Klara Wieks Konzerten. Fanny besuchte ihn mit Familie, das Komité des Kölner Musikfestes sandte ihm Händels Werke in 32 Bänden zum Geschenk, Chopin verkehrte mit ihm wieder längere Zeit in Leipzig, da — stirbt plötzlich sein Vater, „das größte Unglück, was mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich entweder bestehen oder daran erliegen muß — es muß für mich ein neues Leben anfangen, oder alles aufhören — das alte ist nun abgeschnitten“, schreibt M. drei Wochen später. Beim Begräbniß fand er seinen Freund David und engagierte ihn für Leipzig: Dieser wurde sein treuer Verbündeter und brachte gewaltiges Leben in das Orchester; als Konzertmeister, als Quartettgeiger, als Lehrer am später gestifteten Konservatorium gewann er Weltruf. Trotz der gehäuften Arbeit vollendete M. sein Oratorium Paulus, das 1836 beim Musikfest in Düsseldorf mit großartigem Erfolg gegeben wurde, aber den Meister doch unzufrieden mit sich selbst machte und zur Umarbeitung bewog; in sehr gekürzter Form wurde es gedruckt. Ein Prachtexemplar seiner Partitur mit Zeichnungen war der Dank des Festkomités. Im Sommer ließ M. seinem kranken Freund Scheble zu Liebe „alle Reisepläne flöten gehen“ und dirigierte dessen Cäcilienverein in Frankfurt a. M. acht Wochen lang. Die gute Aufnahme gefiel ihm, zumal sein Freund Hiller zufällig ebensolange dort blieb und ihn mit Rossini bekannt machte. Sein Liebesdienst für den Freund streute ihm unerwartet „himmlische Rosen ins irdische Leben“, er verlobte sich mit Cäcilie Jeanrenaud, der jüngsten Tochter eines reformierten Predigers in Frankfurt. Nach einigen Seebädern in Scheveningen kam M. im Herbst wieder nach Leipzig und führte Ausgang Winter seine Braut heim. Im glücklichsten Familienleben verbrachte er den Sommer in Frankfurt und Freiburg im Breisgau. Im September feierte er mit Paulus beim Birminghamer Musikfest den bedeutendsten Triumph, den er zu verzeichnen hatte.

Leipzig verschaffte er 1838 den besonderen Genuß von vier „historischen“ Konzerten und der Mitwirkung von Clara Novello. Nachdem M. den Sommer in Berlin verlebt hatte, mußte die zweite Paulusaufführung David leiten, weil M. an den Masern erkrankte. Genesen, arbeitete M. eifrig am Elias, obwohl er als Gegenstück zu Paulus gerne der Kirche zweite Stütze, Petrus, gewählt hätte. Im Winter 1839 hatte er die Genugthuung, schreiben zu können: „Ich habe mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei dem Orchester eine Zulage von 500 Rt. ausgewirkt, und, ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben, damit sie aus dem Elend herauskommen.“ Endlich erreichte er noch 1840, daß das Blümner'sche Vermächtnis von 20,000 Rt. für Kunst und Wissenschaft zur Gründung eines Konservatoriums verwandt wurde, seitdem er sich auch bei dem König in große Achtung und Gunst gesetzt hatte. Zum 400jährigen Jubelfest der Buchdruckerkunst schrieb er seine große Synfonie-Kantate. Dem großen Bach ein Denkmal zu setzen, war schon lange sein Lieblingswunsch, und er veranstaltete dazu ein Orgelkonzert, in welchem er 9 Stücke „solissimo“ spielte und 300 Rt. Ueberschuß hatte. Bald darauf erkrankte er, und Reconvalescent, dirigierte er schon wieder das Birminghamer Musikfest. Am 4. April 1841 endigte er mit der letzten bedeutenden Aufführung, der Passionsmusik, seine erste Leipziger Wirksamkeit; im Juli desselben Jahres ging er nach Berlin, um die musik. Klasse an der königl. Akademie der Künste zu übernehmen. Berlin sagte ihm allerdings schon von früher her nicht zu, „der ganze hiesige musik. Zustand hängt mit dem Sand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so daß man sich wohl an einzelnen Erscheinungen erfreuen, aber mit keiner näher befreunden kann“, hatte er gesagt und auch die damalige Kränkung nicht vergessen; in Leipzig fühlte er sich wie zu Hause. „Ich bezweifle noch immer“, schreibt er an seinen Bruder Paul, der ihn gerne nach Berlin haben will, „daß Berlin ein Boden ist, wo sich gerade Einer von meiner Kunst nur leidlich heimisch fühlen kann, trotz aller Ehren und Gelder; aber die bloße Andeutung daran giebt mir einen gewissen innern Ruck, eine gewisse Satisfaktion, die mir viel wert ist — mit einem Wort, ich fühle, daß man mir eine Ehre angethan hat, und freue mich dessen.“ Das Vorteilhafte und Ehrenvolle weiß er also anzuerkennen, „nur das Eine stände im Weg, daß ich nicht genau wüßte, was man für soviel Gebotenes nun von mir erwarte.“ Er will keine unbestimmten Verpflichtungen übernehmen und für seine Anordnungen einen festen Rückhalt haben; zudem liege die Klasse noch ganz im Argen, „was Gutes besser machen oder was Neues gut, das sind Dinge, die mir lächeln, und die man lernen möchte, wenn man sie nicht von vornherein zu machen weiß; aber was Schlechtes in Besseres zu verwandeln ist ein böses Ding und undankbar dazu.“ Trotzdem gab M. nach langen Verhandlungen seine Zusage auf ein Jahr als „Kapellmeister“ Sr. Majestät, ohne die Verpflichtung der Funktion bei der Oper, mit 3000 Rt. Gehalt — „einer der sauersten Aepfel, die man beißen kann, und doch muß er gebissen sein.“ Uebrigens war er schon sächs. Kapellmeister geworden und lange vorher (1836) Leipziger Dr. der Philosophie. Vor seiner Abreise brachte man ihm Fackelzug und Ständchen, man sang „es ist bestimmt in Gottes Rat“, und M. stimmte kräftig in den Refrain ein: „dann sagen sie auf Wiedersehen“; er gab sogar seine Leipziger Wohnung nicht auf, woraus man ersieht, wie er mit Leipzig in Konnex bleiben wollte. — Obwohl er in **Berlin** bei seiner Mutter wohnte, fühlte er sich da doch nicht zu Hause, „dieselbe Zersplitterung aller Kräfte und Leute, derselbe Ueberfluß an Erkenntnis, derselbe Mangel an Produktion und Mangel an Natur, dasselbe ungroßmütige Zurückbleiben in Fortschritt, Entwickelung! — Dabei ist alle Musik, die man hört, allerhöchstens mittelmäßig, nur die Kritik scharf, genau und wohl ausgebildet — die ersten Berliner Künstler machen Taktfehler und Nachlässigkeitsschnitzer — die Schuld von diesem Wesen trifft allerdings größtenteils Spontini, der seit langer Zeit an der Spitze stand, und die vielen braven Musiker eher gedrückt, als erhoben und hinaufgeschwungen hat — es sprechen wieder zu viele mit und wollen alles zu idealisch schön haben; daraus erfolgt die Mittelmäßigkeit — alle Bestrebungen sind Privatbestrebungen, ohne Wiederhall im Lande, und den haben sie in Leipzig, so klein das Nest auch ist.“ M. war eben voll von Vorurteil gegen Berlin und bedachte nicht, daß eine einheitliche Organisation in Berlin viel schwieriger als in Leipzig ist. Er zeigte sich von vornherein widerwillig bei allem freundlichen Entgegenkommen der Berliner, die seine Kompositionen liebten. Auf Wunsch des Königs komponierte er die Antigone, für welche er sich selbst sehr begeisterte, indem ihm der Philologe Boekh zu einer Revision das Verständnis noch besser vermittelte und seiner Musik großen Beifall zollte. Sie ging mit glänzendstem Erfolg wiederholt in Scene. Darauf trieb ihn die Sehnsucht auf einige Wochen nach Leipzig, wo er, mit Jubel begrüßt, drei Gewandhauskonzerte leitete und im Freundeskreis Antigone aufführte.

(Schluß folgt.)

Musik-Notizen.

In der guten alten Zeit konnten die Musiker sich darüber nicht einigen, daß **cis** und **des**, — **fis** und **ges** — **gis** und **as**, **ais** und **b** im Klange ein und derselbe Ton sei. Von der Grundtonleiter Cdur ausgehend, betrachteten sie die mit Kreuzen versehenen Tonarten tiefer liegend, als diejenigen mit dem Vorzeichen b., infolgedessen man **fis** nicht an Stelle des **ges** gebrauchen durfte. Mathematisch verglichen war diese Annahme als richtig zu bezeichnen, nach den Gesetzen der Akustik war sie irrig; denn das Gehör fühlt sich nicht verletzt, wenn man die beiden Töne mit einander verwechselt. Man nannte diese Stimmung die *ungleich schwebende Temperatur*. Seit der Zeit der Musik-Klassiker sind die erwähnten Unterschiede fallen gelassen, und wurde stets die *gleichschwebende Temperatur* angewendet, bei welcher cis gleich **des**, **dis** gleich **es** ist, u. s. w.

In älterer Zeit geschah es häufig, daß man den Organisten bei Kirchenmusiken eine Orgelstimme vorlegte, welche nur den Baß und die Bezifferung enthielt. Solche Orgelstimmen hießen *Generalbaßstimmen*, und weil zu ihrer richtigen Ausführung eine genaue und präzise Kenntnis der Harmonielehre erforderlich war, nannte man diese oft *Generalbaßlehre*. H.

Musikalische Scherzfrage.

Was sind vier Streichhölzer zu einem ♯ (Kreuz) zusammengelegt?

Ein Streichquartett
in G dur con fuoco! J. M. O.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.



I. Jahrg. Nr. 5. Köln, 1880.

Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf.
Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über Klavierspiel

von August Schultz, Elbing.

(Fortsetzung.)

Mit den Vorbereitungen zum Tonleiterspiel würde eine Klavierschule im zweiten Kursus beginnen dürfen und erst im dritten und vierten Kursus dürfte das Tonleiterspiel in seiner ganzen Ausdehnung auftreten.

Da alles Schule-Spiel durchaus elementares Spiel ist und sein soll, eine Klavierschule nur dazu dient, um den Schüler soweit zu fördern, daß derselbe das Studium der klassischen Kompositionen beginnen kann, so ist es auch nicht erforderlich, in einer Klavierschule über den eben bezeichneten Punkt hinauszugehen; denn für diese Stufe des Spiels besitzt die Musik-Litteratur in den Etüdenwerken von Bertini, Köhler Clementi, Czerny, Cramer, St. Heller, Henri Herz, Lebert, Stark, Loeschhorn u. v. A. ein so vorzügliches Material, daß man von diesem Standpunkte aus den richtigen Weg der stufenmäßigen Reihenfolge sehr leicht verfolgen kann.

Vom ersten Anfang aber bis zu diesem Punkte läßt sich, wenn musikalische Bildung Jedem zugänglich gemacht werden soll, eine Lücke verspüren, welche bis heute noch nicht ausgefüllt, nicht genug kultiviert ist. Dies aber wäre die Aufgabe einer neuen Lehrmethode des Klavierspiels, die der bei den meisten Klavierpädagogen gefühlte Mangel an brauchbarem Material.

Wenn der Klavierspieler die vorherbezeichneten klassischen Sonatinen im richtigen Tempo geläufig spielen kann, seine Finger an Uebungen und Tonleitern ausgebildet und gekräftigt, einige Etüdenwerke, etwa von Louis Köhler, Bertini, Cramer ꝛc. durchstudiert und sein Auge die gehörige Uebersicht im Notenlesen gewonnen hat, erst dann mag er sich an das Spiel der leichteren Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi u s. w wagen. Das zu frühe Greifen nach den klassischen Vortrags-Kompositionen ist eben der Grund, weshalb man so häufig Allegri klassischer Werke im Andante-Tempo spielen hört und aus dem Spielen selbst sofort die Ueberzeugung gewinnt, daß der Schüler bei allem Fleiße dennoch nie dazu kommen wird, das vom Komponisten vorgeschriebene Allegro-Tempo zu erzielen, durch welches die Komposition erst das wird, was sie sein soll. Viele klassischen Kompositionen erscheinen nämlich im langsamen Tempo leicht und sind bei schnellem Tempo unendlich schwer. Es ist daher Sache des Lehrers, den Zeitpunkt abzupassen, wann der Schüler mit dem Studium der klassischen Kompositionen beginnen kann, um demselben nicht etwa die Lust am Klavierspiel zu verleiden oder ihm verkehrte Ansichten über klassische Musik beizubringen und so zu ihrer Verbreitung in der Welt beizutragen. Um dem Schüler den Begriff vom „Notenlesen" in seinem ganzen Umfange zur klaren Erkenntnis zu bringen, ist es nicht genug, daß derselbe öfters, womöglich in jeder Unterrichtsstunde, an unbekannten, seinem jeweiligen Standpunkte niedriger bemessenen Tonstücken im „vom Blatte spielen" geübt, sondern veranlaßt wird, sämtliche, durch Versetzungszeichen gebildete Tonarten dreimal in verschiedenem Laufe durchzumachen. Er spiele zu diesem Zwecke die zwölf Dur-Tonarten abwechselnd fortschreitend zur Ober- und Unter-Dominata (also von C-Dur nach G- und F-dur, von G- nach D-, von F- nach B-dur u. s. w.); ebenfalls die zwölf Moll-Tonarten im Quintenzirkel fortschreitend und mit enharmonischem Tonwechsel. Gerade das innige Vertrautsein mit allen Tonarten ist, schon wegen der Modulationen, welche in jedem größeren Tonstücke vorkommen, erforderlich, um nicht plötzlich in einem Stücke da anzugelangen, wo das Sprichwort „Hic haeret aqua" seine Erfüllung behält. In Bezug auf die enharmonische Verwechselung empfiehlt es sich, daß der Spieler sich z. B. darin übe, Tonstücke aus **A-** in **As**, aus **F-** in **Fis-**, aus **D-** in **Des-dur** u. s. w. zu spielen. Es ist dies die leichteste Art der Transposition; schwerer sind die um einen ganzen und 1½ Ton höheren und tieferen und die der Terz, Quarte, Quinte, in denen er sich jedoch versuche. Zu dieser Stufe der Kunstfertigkeit gelangt, wird der Schüler einsehen, daß das ganze Notenlesen sich verhält wie das Lesen der Schriftzeichen — der Schüler faßt nicht mehr die Laute schnell zu einem Worte, sondern erkennt letzteres zumeist an der Form. — So auch im Lesen der Tonsprache! Bei vorgeschrittener Uebung im Notenlesen erkennt der Spieler mit Leichtigkeit die Figuren-Zeichen und Passagen, die er im Moment des Anschauens zu Gehör zu bringen imstande ist. Wie ich vorher erwähnte, ist das „Vomblattspielen" Primavistaspiel (**a prima vista** = auf den ersten Blick) ein sehr geeignetes Mittel, das Notenlesen zu erzielen, gerade wie das Stückelesen in der Schule. Dieses Spiel ist nach vollkommener Ueberwindung einer oder einiger Stufen zu beginnen und nur von solchen Schülern zu betreiben, welche einen lebendigen Sinn für Musik haben und gewissenhaft in der Korrektheit des Spieles sind. Wenig talentvollen Schülern würde durch dasselbe nur Gelegenheit zu einem oberflächlichen und unklaren Spiele geboten werden. Das Primavistaspiel ist auf den mittleren Stufen (im Ganzen etwa sechs angenommen; siehe Führer durch den Klavierunterricht von Louis Köhler) als ein besonderer Unterrichtszweig anzusehen. Neben den kunstwürdigen Stücken passen für diesen Zweck auch solche, die der Lehrer aus irgend einem triftigem Grunde zum eingehenden Studium nicht wählen würde; denn im a prima vista-spielen liegt eigentlich der Begriff einer vorübergehenden Beschäftigung mit den Stücken. Durch dieses Spiel wird dem Schüler Gelegenheit gegeben, vieles kennen zu lernen und sich das Ansprechendste und Beste zur Besitznahme und zum Zwecke des ordentlichen Einübens auszuwählen. Zweckentsprechend und die Kunstfertigkeit des Notenlesens wirklich fördernd wird das Primavistaspiel aber nur unter der Bedingung, daß der Spieler es sich zur Regel mache, nur Leichtes d. h. nur solche Tonstücke zu wählen, deren Technik nicht an den Standpunkt seiner jeweiligen Kunstfertigkeit reicht; denn wer prima vista spielen will, muß bereits Schwereres auf dem gewöhnlichen Uebungswege bewältigen können. Als weiteres Bildungsmittel, nicht allein im mechanischen Notenlesen und Primavistaspiel, wäre das Zusammenspiel (**Ensemble**) des Klaviers mit anderen Instrumenten, ebenso bildend wie genußreich, zu empfehlen. Seine Kultur macht sich freilich nur unter besonders günstigen Verhältnissen, Bekanntschaft mit bereitwilligen Instrumentisten, Opferwilligkeit bei Heranziehung derselben u. s. w.; wo irgend nur Gelegenheit sich dazu bietet, sollte kein Klavierspieler dieselbe wahrzunehmen verabsäumen. Eine Begleitung (**Accompagnement**) ist oft schwerer als ein Solovortrag und gewährt mannichfachen Nutzen, namentlich macht es feste Hände, stärkt die Geistesgegenwart, schafft Routine, macht bekannt mit der Litteratur der Kammermusik und bereichert so das musikalische Wissen und Können.

Da ich gerade vom Zusammenspiel rede, so mag wohl manchem beifallen, daß dasselbe auch oft auf zwei oder mehreren Klavieren zur Geltung gebracht wird. Allerdings geschieht dies sehr häufig in großen Konzerten, wo auf mehreren Instrumenten 4- und 8händig gespielt wird. Dasselbe aber beim Unterricht anzuwenden und ein und dasselbe Stück von mehreren Schülern gleichzeitig spielen zu lassen, ist zu verwerfen. Von wirklichem Nutzen könnte dies Verfahren höchstens bei einzelnen Stücken sein, die in rhythmischer Beziehung Eigentümlichkeiten bieten. Hieran anschließend wäre überhaupt auch über den gemeinschaftlichen (Zirkel-) Unterricht in den Musikinstituten größerer Städte noch einiges zu erörtern.

Bei sehr vielen Schülern bewährt sich der gemeinschaftliche Unterricht ganz vorzüglich; aber es giebt auch

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Kaisermarsch.

Franziska Lomtano.



Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln. P. J. T. 2703

Stich und Druck von F. W. Garbrecht in Leipzig.


f
Fine.
p legato
pp
D.S.

Schüler, die auf diesem Wege nicht, sondern bei separatem Unterricht zu guten Erfolgen gelangen können. Bei solchen Schülern, die schnell auffassen, viel Ehrgeiz besitzen und imstande sind, von dem, was ihre auf gleicher Stufe stehenden Mitschüler lernen, sich manches zu merken, wobei dann der Ehrgeiz sie antreibt, es zu Hause zu üben, wird der gemeinschaftliche, bei solchen aber, die Zeit und Ruhe zum Auffassen nötig haben, in der Regel auch um so fester das Erlernte behalten, der separate Unterricht vorzuziehen sein. (Schluß folgt.)

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine biografische Skizze.

(Schluß.)

Die Berliner Singakademie ernannte M. nach der Aufführung des Paulus zum Ehrenmitglied. Als Liszt 1841 in Berlin so ausgelassen gefeiert wurde und „einen Heidenskandal verursachte", äußert sich M., der ihn für einen „guten, herzlichen Menschen und vortrefflichen Künstler" hält, folgendermaßen: „Daß er von allen am meisten spielt, ist gar kein Zweifel, doch ist Thalberg mit seiner Gelassenheit und Beschränkung vollkommener, als eigentlicher Virtuose genommen, und das ist der Maßstab, den man auch bei Liszt anlegen muß, da seine Kompositionen unter seinem Spiel stehen und eben auch nur auf Virtuosität berechnet sind. — Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musik. Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte." Nur als Komponist hält M. Liszt für eine Null. Er förderte ihn nach Kräften, obwohl er das Lisztfieber nicht gut hieß. Ebenso stand er zwar sehr gut mit Meyerbeer, aber eiferte gegen dessen ganze Richtung, und als 1842 „die Hugenotten" mit ungeheurem Erfolg gegeben und der Komponist der Shakespeare der Musik genannt wurde, verurteilte er diese Schwärmerei. Inzwischen leitete er in Leipzig einige Konzerte und am 5. März seine Antigone, im Mai das rhein. Musikfest, ging dann mit seiner Frau nach England und schwärmte für die musik. Königin, welche seine Lieder gern und gut sang. „Die Leute machen diesmal einen solchen Skandal mit mir, daß ich ganz verblüfft davon bin, ich glaube, sie haben zehn Minuten lang geklatscht und getrampelt. — Neulich komme ich in ein Konzert, wo ich gar nichts zu thun hatte, schlendere ganz pommadig mit Klingemann hinein — es war schon in der Mitte des ersten Teils — ein Stücker 3000 Personen gegenwärtig, und wie ich eben in die Thür trete, fängt ein Lärmen und Klatschen und Rufen und Aufstehen an, daß ich erst gar nicht glaubte, es gälte mir, dann aber merkte ich es, als ich an meinen Platz kam und Sir Robert Peel und Lord Wharncliffe ganz nahe bei mir hatte, und sie mir applaudierten, bis ich Diener machte und mich bedanken mußte. — Ich war höllisch stolz auf meine Popularität in Peels Gegenwart; als ich nach dem Konzert wegging, brachten sie mir wieder Hurrah." Von London ging er nach Manchester und von da nach Frankfurt, wohin er auch noch nach einer Schweizerreise auf einige Zeit zurückkehrte, ehe er wieder in Berlin eintraf. Das erste Konzert im umgebauten Gewandhaus hatte unter seiner Leitung sensationellen Erfolg und er reiste jetzt nur noch einmal nach Berlin, um dort seiner unbestimmten und zerstreuten Thätigkeit ein Ende zu machen. Der König hielt ihn nicht, und M. nahm die Freiheit an, mit dem Versprechen, sie nun so lange zu behalten, bis er zu bestimmten öffentlichen Arbeiten berufen würde," dabei verzichtet er so lange auf das halbe Gehalt; vorher schon hatte ihn der König mit diversen Orden geehrt.

Natürlich war M. jetzt in Leipzig zu treffen. Dort brachte er zunächst die Verhandlungen über das Konservatorium zum Abschluß: Er selbst wurde an dem den 3. April 1843 eröffneten Institut Lehrer des Instrumentalspiels und der Komposition, seine Kollegen waren Hauptmann, Rob. Schumann (später auch Moscheles), David, Becker 2c. Seine Schüler wurden gleichzeitig seine Apostel. Bei der Enthüllung des Bachdenkmal veranstaltete M. ein Bachkonzert. Als der König von Preußen M. zum General-Musikdirektor der kirchlichen und geistlichen Musik ernannte, und auch die sonstigen Verhandlungen zu einem zufriedenstellenden Resultat führten, kam M. im Sommer 1843 wieder nach Berlin und zwar in der neuen Stellung als Leiter des von Grell umgestalteten Domchors. Da des Domchors Gesang unter M. nicht mehr a capella blieb, opponierten die Geistlichen bes. gegen die profane Harfe, obgleich der fromme David seine Psalmen zur Harfe gesungen, und M. dirigierte von nun an selten. Bloß die Sinfonie-Soiréen der königl. Kapelle waren ihm lieb, und mit dieser Kapelle führte er auch seine Musik zum „Sommernachtstraum" vorzüglich aus, welche allgemeine Anerkennung erntete. Daß er aber in seinen Konzerten auch Solisten auftreten ließ, fand wenig Anklang, und er mußte zum Hergebrachten zurück. So wenig die Konzerte des Domchors in Mendelssohn'scher Weise gefielen, so sehr gewann ein Kirchenkonzert Lob, in welchem durch Domchor, königl. Kapelle und Opernkräfte „Israel in Aegypten" zur Aufführung kam. Da M. anfänglich Anstand nahm, die Chöre zu Aeschylus' „Eumeniden" zu komponieren und dies in mikroskopierender Verleumderei dem König hinterbracht war, begann der Boden unter seinen Füßen zu brennen und M. beeilte sich, den König um seine Entlassung zu bitten: Die Entlassung erfolgte in Gnaden, doch bedingungsweise, denn, indem M. der Titel und ein Teil des Gehalts verblieb, mußte er dafür versprechen, dem König in künstlerischen Interessen treu zu bleiben.

Kurze Zeit sah ihn Leipzig wieder in seinen Mauern, aber eine gewisse Unstetigkeit, welche bei ihm Platz gegriffen hatte, ließ ihn bald nach London gehen, wo er „drei Wochen voraus nicht eine Stunde unbesetzt war", also in fortwährender Anstrengung lebte. Von London reiste er zum Pfälzischen Musikfest in Zweibrücken. Dann endlich gönnte er sich bei seiner Familie in Soden und Frankfurt einige Erholung, obwohl er eigentlich nie ganz unthätig war und auch hier am „Oedipus", „Athalia" und „Elias" arbeitete. In Leipzig nahm er seine alte Stellung wieder auf, doch ließ er sich, um auch auswärts wirken zu können, gerne Niels-Gade als Mitdirigenten gefallen. Im November 1845 erfüllte er den speciellen Wunsch des Königs von Preußen und machte ihn mit seinen neuesten Schöpfungen bekannt, allein die Aufnahme von Seiten der Berliner war ziemlich kühl. Enthusiastisch jedoch wurde er 1846 bei den Musikfesten in Aachen, Lüttich, Köln und Birmingham gefeiert, sein neues Oratorium „Elias" erlebte eine ganz vorzügliche Aufführung in Birmingham. M. fing ein neues an, „Christus", doch mußte er es unvollendet lassen, ebenso wie seine (von Geibel gedichtete) Oper „Loreley", von beiden Werken sind uns nur beträchtliche Fragmente überkommen.

Nachdem M. sich lange genug dem unsteten und unruhigen Künstlerleben hingegeben hatte, fing er an, sich nach Ruhe zu sehnen, um als Privatmann den Sommer etwa am Rhein verbringen zu können, den Winter aber in Berlin, wo die ganze Familie auf einem Fleck wäre. Dieser Ruhe sollte ihm nur zu bald in anderem Sinne zu teil werden.

Bei seiner Rückkehr von London und Manchester, wo sein Elias ihn neue Lorbeern ernten ließ, empfing M. in Frankfurt die Kunde von Fannys Hinscheiden, seiner zärtlich geliebten Schwester, die ihm auch künstlerisch so verwandt gewesen war, daß ihr Kompositionsspiel von dem seinen sich nur wenig unterschied und mehrere „Lieder ohne Worte" von ihr stammen sollen. Der Bruder war aufs tiefste erschüttert, und obwohl ihn seine Familie in Baden-Baden auf alle Weise aufzuheitern suchte, obwohl eine Schweizreise ihm wenigstens einige Frische zur Arbeit wiedergab und sich seine Gesundheit schließlich in Leipzig zu bessern schien, brach er doch nach zweimaligem Schlaganfall zusammen und folgte seiner Fanny nach, am 4. November 1847 abends nach 9 Uhr. Ganz Leipzig folgte seinem Sarge. Der Extrazug, welcher die Leiche in der Nacht nach Berlin überführte, wurde in Köthen und in Dessau von Sängervereinen empfangen. Die Berliner Totenfeier konnte nicht so allgemeine Beteiligung finden, weil die Nachricht von der Ueberführung zu spät gebracht war. — In ganz Europa veranstaltete man Konzerte zu M.s Gedächtnis, in Berlin, Wien, London, Leipzig, Frankfurt, Köln, Düsseldorf, Breslau, Hamburg 2c. Die Wittwe starb 1853. — M. und seine Geschwister waren am 21. März 1816 getauft, der Vater erst 1822. Felix erhielt den Namen „Jacob Ludwig".

Wer sich über M. und seine Schöpfungen näher unterrichten will, den verweisen wir auf seine Briefe und auf die Schriften E. Devrients, Reißmanns und Hillers über ihn.

Charade.

Ein Teil von jenem toten Reiche,
Das jetzt noch reizt des Forschers Sinn —
Wie, tot? Nicht ganz! Nicht etwa Leiche,
O nein, auch Leben wohnt darin;
Kannst du das rote Feuer wohl ergründen?
Zwei Silben mögen's Erste Dir verkünden.
Nun hör', das Erste ist das Zweite;
Mit Leben künstlich oft begabt
Hat dies vordem und auch noch heute
Gar manches Aug' und Herz gelabt.
Oft steigt es auch zum Himmel weit hinan
Und Menschen staunen es mit Ehrfurcht an.
Sprich, kannst du nun das Ganze finden?
Im Reich der Töne lebt es fort,
Des Lorbeers edle Zweige winden
Sich ewig um dasselbe dort;
Wie's Erste glänzt im hellen Strahlenschein. —
Auf rate nun, was wird dies Ganze sein?

G. Altenkirch.

(Auflösung in Nr. 6 der Neuen Musikzeitung.)

Trost im Liede.

O wo nicht Töne, wo nicht Lieder klingen,
Da kann kein Glück, kann keine Freude sein; —
Ein schönes Lied wird Trost und Lind'rung bringen,
Hüllt sich Dein banges Herz in Trauer ein.

O trauter Ort, wo man in stillen Stunden
Den heh'ren Musen einen Tempel weih't!
Wo ihre Macht, so ganz und voll empfunden,
Der Menschen Geist entrückt dem Raum — der Zeit.

Dort darfst Du ruhig deine Heimat gründen,
Weil schützend Dich ein guter Geist umschwebt —
Und alles Böse muß dann eilig schwinden,
Wenn nach des Himmels Höhn die Seele strebt.

Wenn mächtige Accorde Dich umrauschen,
Erbebt es wunderbar Dir Sinn und Herz,
Dann glaubst Du Engels-Melodien zu lauschen,
Verschwunden ist des Lebens bittrer Schmerz.

Drum singe, wem ein Gott Gesang gegeben
Und preise laut der Töne süßen Klang —
Dann wird erträglicher Dein Pilgerleben,
Dann steigt empor zum Schöpfer Lob und Dank.

Ja, wo man singt, da lass' Dich traulich nieder,
Dort kann Dein Platz, kann Deine Heimat sein:
Denn böse Menschen haben keine Lieder,
Es blendet sie der Gottheit lichter Schein.

Helene Körner.

Ole Bull als Patriarch.

Vor 30 Jahren setzte es sich der norwegische Geiger Ole Bull, ein Mann mit zeitweisen genialen Idiosyncrasien, in den Kopf, in Amerika eine Kolonie anzulegen und damit eine Bauholzspekulation zu verbinden. Er kaufte bei New-Bergen in Pennsylvanien einen ungeheuren Landtrakt und veranlaßte eine Anzahl norwegischer Einwanderer, dorthin zu ziehen, indem er eine Stadt anlegte und ihnen Hütten baute. Für sich selbst aber baute er auf dem Gipfel eines hohen Berges ein Schloß in normännischem Stil und stattete es mit seltener Eleganz und Pracht aus. Ein schöner, breiter Fahrweg wand sich schlangenförmig den mit herrlichen Grasteppichen und Parkanlagen überkleideten Berg hinauf. Künstler von nah und fern hatten das Innere in fast orientalischer Ueppigkeit geschmückt und das Ganze machte einen feenhaften Eindruck. Ein Riesensaal wurde für Konzertzwecke bestimmt und in einem ganz eigenen Stil dekoriert. Das Dach bestand aus Glas, und das Gold und der Farbenluxus der Wände war ganz dazu angethan, die Außenwelt in Vergessenheit zu bringen, die Sinne der Gäste ganz und gar gefangen zu nehmen und dem eigenartigen Violinspiel Ole Bull's zu unterjochen oder für die luxuriösen Festlichkeiten, mit denen der freigebige Wirt in der That nicht geizte, empfänglich zu machen. Doch alle diese Pracht war frühem Untergange geweiht. Noch ehe die Künstler die Ausschmückung des Inneren vollendet, trat der Rückschlag in dem ganzen Unternehmen ein. Ole Bull's Kolonisten waren unzufrieden, und obwohl Ole Bull noch Tausende von Thalern hinterdrein warf, um sie zum Bleiben zu vermögen, wuchs ihre Unzufriedenheit zusehends. Dazu stellte es sich heraus, daß der Titel des ganzen Landes ein gefälschter war, der rechte Eigentümer stellte sich ein und machte seine Rechte geltend. Mißmutig und enttäuscht gab Ole Bull das ganze Unternehmen auf einmal auf, nahm seine Violine und kehrte in die Welt zurück, um das in der Wildnis verschwendete Vermögen wieder zu verdienen. Die Kolonie zerfiel, ihres Hauptes beraubt, sofort, und die Familien zerstreuten sich. Und das Schloß? „Nur eine hohe Säule zeugt noch von einstiger Pracht!" Verwittert und zerfallen ist auch die ganze Herrlichkeit, und nur Ruinen lassen die großartige Anlage des Baues, den der Volksmund „Ole Bull's Folly" getauft, noch erkennen. Die einzige bleibende Erinnerung ist der Name des kleinen, am Fuße des Berges erwachsenen Dorfes Oleonia (Ole owns it).

Musik-Notizen.

Zerlegt man eine Saite in einzelne Teile (z. B. die Saite C), so giebt die Hälfte derselben = $\underline{c}$, ein Drittel = $\underline{g}$, ein Viertel = $\bar{c}$, ein Fünftel = $\bar{e}$, ein Sechstel = $\bar{g}$, ein Siebentel = $\bar{b}$, ein Achtel = $\bar{\bar{c}}$, ein Neuntel = $\bar{\bar{d}}$, ein Zehntel = $\bar{\bar{e}}$, ein Elftel = $\bar{\bar{f}}$, ein Zwölftel = $\bar{\bar{g}}$.

I. Jahrg. Nr. 6. Köln, 1880.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

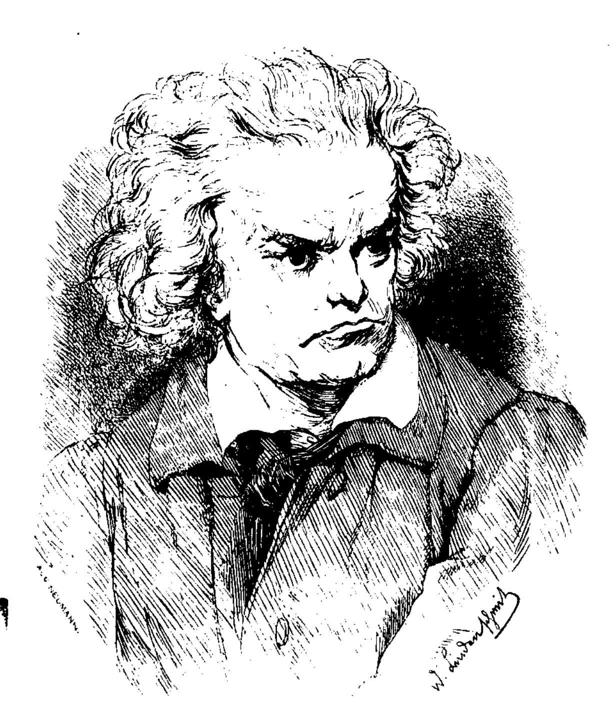
Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven, den 17. December 1770 zu Bonn geb., war der Sohn Johann Beethovens, eines Tenoristen und späteren Dirigenten der Hofcapelle des Kurfürsten von Cöln. Den ersten Unterricht im Clavierspiel erhielt er von seinem Vater, später von einem Opernsänger Pfeiffer. Der oft störrische Knabe mußte alles Ernstes an das Pianoforte getrieben werden und sein Vater hielt ihn mit äußerster Strenge zum Fleiße an. So kam es, daß der Knabe häufig so lange in seiner Kammer eingesperrt blieb, bis er die oft riesigen Aufgaben gelöst hatte. Da ihm auf diese Weise so gut als keine Freistunde übrig blieb, so kam er auch wenig aus seiner Kammer heraus, wenig ins Freie und weniger unter die Menschen, wurde dadurch menschenscheu, blieb ungelenk und wurde eigensinnig, da anderseits die Mutter ihn dadurch verzog, daß sie ihm hinter ihres Gatten Rücken manches Versagte heimlich gewährte und überhaupt viel Willen ließ.

Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust.

Seine Ausbildung im Orgelspiel übernahm der Organist van den Eden, dessen Nachfolger Neefe in der Composition.

Durch seine Virtuosität auf dem Clavier, der Geige und Orgel, eine reiche Phantasie, verbunden mit bewundernswerther Leichtigkeit der Conception, erregte Beethoven die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Kurfürsten Max Friedrich von Cöln. Dieser nahm sich seiner an, bestallte ihn im Jahre 1784*) als zweiten Hoforganisten neben Neefe und gab ihn in den Unterricht Haydn's nach Wien. Hier, gleich zu Anfang seines Aufenthalts (1787), suchte er Mozart auf, der ihm gleich beim ersten Besuch in seiner herzlichen, aufrichtigen Weise eine Art Probestück aufgab, welches B. derart löste, daß Mozart in seiner österreichischen Mundart einigen anwesenden Freunden zurief: „Gebt Acht, der versteht's, der wird uns noch einmal Etwas zu rathen aufgeben!" Im Jahre 1792 beschloß B. dauernden Aufenthalt in Wien zu nehmen, selbst für den Fall daß er die Pension verlieren sollte. Mit dieser Uebersiedelung schließt die erste Epoche in seinem Leben; er selbst hielt diese Zeit für seine glücklichste, obschon sie durch vieles Ungemach, herbeigeführt durch den unregelmäßigen Lebenswandel seines Vaters, verdüstert wurde. Eine seiner ersten Bekanntschaften war die van Swieten's, eines Kunstmäcen's, der überhaupt in dem Leben der Wiener Künstler eine große Rolle spielte. Eine andere einflußreiche Bekanntschaft war die des Fürsten Lichnowski. Dieser setzte für B. einen Jahresgehalt von 600 Fl. aus, den er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte. Insbesondere war es die Fürstin, die sich sehr für ihn interessirte, alles Thun und Lassen an dem oft übellaunigen und in sich gekehrten Jüngling schön, künstlerisch originell und liebenswürdig fand, und ihn daher immer bei dem strengeren Fürsten zu entschuldigen wußte. Aus dem Unterrichte bei Haydn wurde nicht viel; schon während desselben hatte B. eine Zeit lang insgeheim bei Schenk, dem Componisten des „Dorfbarbiers", Studium im Contrapunkt gemacht. Später wurde Albrechtsberger sein Lehrer. Unser Meister war bald der Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens; sein Genie mußte eben so sehr die Aufmerksamkeit auf ihn lenken, wie sein Naturell, sein Charakter. Schon jetzt zeigte sich der Drang nach Unabhängigkeit, sein fester, entschiedener Sinn, der sich am wenigsten vor äußeren Größen zu beugen liebte. In diese Zeit fallen die drei ersten Trios, die drei



Ludwig van Beethoven.

*) Schon in dieser Zeit trat er mit Compositionsversuchen hervor.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 60 Pfg.

Sehnsucht nach dem Frühling.

F. Herrmann, Op. 12.



Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln. P. J. T. 2704

Stich u. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf. Oscar Brandstetter, Leipzig.


1.
2.
f
Ped.

Haydn gewidmeten Sonaten, einige Quartette für Streichinstrumente, zwei Concerte für Pianoforte, das Septett, die erste und zweite Symphonie u. m. A. Er hatte jetzt schon so viel Bestellungen auf Werke, daß er sie nicht alle ausführen konnte.

Nun hieß es schaffen! Man darf sich aber den Meister hierbei nicht stets in den Mauern sitzend denken; der Genius componirte, wo er auch sein mochte. Eigentümlich blieb seine aus seiner Erziehung hervorgegangene Sucht, allein zu sein. Mit Bleifeder und Papier versehen durchstrich er meilenweit die Umgegend, suchte die einsamsten, wildesten Punkte auf, zeichnete sie, componirte an rauschenden Wasserfällen und kümmerte sich dabei nicht im mindesten um das hereinbrechende Wetter, das ihn oft, fern jedes Obdachs, überfiel. Auch die eisernste Natur muß da unterliegen, wäre sie auch wie die seinige; was Wunder, daß sich frühzeitig Schwerhörigkeit einstellte, dieser furchtbare Vorbote des schrecklichsten Leidens, das einen Musiker und besonders einen Beethoven nur treffen konnte.

Im Jahre 1800 finden wir ihn mit der Komposition seines „Christus am Oelberge" beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst 1803 stattfand. Im Spätherbst des erstgenannten Jahres kam die zweite Symphonie mit dem Cmoll-Konzert zum erstenmal zur Aufführung. So erblicken wir ihn künstlerischer Thätigkeit fortwährend zugewendet und sein Leben würde einen ruhigen Verlauf zeigen, wenn nicht jetzt schon der Einfluß seiner beiden Brüder Carl und Johann sich geltend gemacht hätte und dadurch Störungen der widerwärtigsten Art hervorgerufen worden wären. Auch seine Harthörigkeit begann mehr und mehr sich festzusetzen und so sehen wir den Anfangs heitern, in seinem Innern sonnenklaren Meister bald schmerzlichen Eindrücken und Stimmungen hingegeben. In dieser Stimmung schrieb er sein Testament vom Jahre 1802, ein rührendes Beispiel seines damaligen Zustandes. Erst im Herbst 1802 war der Gesundheitszustand wieder soweit gebessert, daß er den längst gefaßten Plan, den Helden der Zeit, Napoleon, durch ein größeres Instrumentalwerk zu feiern, verwirklichen konnte. So schrieb er 1803 seine „Sinfonia eroica". Das für den ersten Konsul Frankreichs sauber geschriebene Manuscript sollte eben nach Paris gesendet werden, als die Nachricht ankam, Napoleon habe sich zum Kaiser krönen lassen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach Republikaner. Dasselbe glaubte er von Napoleon. Voll Ingrimm unter einem Schwall von Verwünschungen riß er den Titel entzwei und warf die Symphonie zu Boden, wo sie lange unberührt lag. Endlich erschien sie unter dem spätern Titel. In den Jahren 1804 und 1805 war er fast ausschließlich mit der Komposition seines „Fidelio" beschäftigt. Am 20. November des Jahres 1805 fand die erste Aufführung dieser Oper auf dem Theater an der Wien statt, vor einem Publikum, welches fast ausschließlich aus französischen Soldaten bestand, weshalb es nicht wunder nehmen darf, wenn sie nicht gefiel. Die unangenehmen Erfahrungen, welche der Tondichter machen mußte, verleideten ihm die Thätigkeit auf dramatischem Gebiet so sehr, daß er später nur noch einmal mit dem Plane umgegangen ist, eine Oper zu schreiben. Auf Sturm folgte indeß heiterer Sonnenschein! Beethoven's äußere Verhältnisse hatten sich nach und nach günstiger gestaltet. Er erhielt ansehnliche Honorare und viel Geschenke an Werth, die aber in der Regel schnell verschwanden, da sie ihm entwendet wurden. Im Jahre 1809 erhielt er einen Ruf mit einem Gehalt von 600 Ducaten als Kapellmeister des Königs von Westfalen. Dieser Antrag war der einzige in seinem Leben. Seine Taubheit machte später die Thätigkeit als Musikdirektor völlig unmöglich. Da man es aber für Oesterreich nicht ehrenvoll erachtete, ihn gehen zu lassen, so wurde ihm von Seiten des Erzherzogs Rudolph, des Fürsten Kinski und des Fürsten Lobkowitz das Anerbieten gemacht, in Oesterreich zu bleiben, wofür ihm diese einen Gehalt von 4000 Fl. aussetzten. Beethoven ging darauf ein, schon im Jahre 1811 aber wurde diese Summe auf ein Fünftheil reduziert und später schmolz der kleine Rest noch mehr zusammen.

Seine unabhängige Freiheit setzte ihn zwar mehr als Mozart in den Stand, sich ungetheilt der Composition zu widmen, verleitete ihn aber auch in Verbindung mit seiner Taubheit, die sich 1810 unheilbar eingestellt, sich mehr und mehr in sich zurückzuziehen, so daß einsiedlerische Abgeschlossenheit und selbstquälerische Versenkung in den Schmerz endlich ganz die Oberhand gewannen.

B. privatisierte; im Winter lebte er in der Stadt, im Sommer auf dem Lande. Er liebte es dabei, sehr oft mit seinen Wohnungen zu wechseln, daß er deren oft mehrere zu gleicher Zeit hatte. Die lustige Kaiserstadt, das schöne Wien, seine einzigen Freunde Hummel und Streicher, vermochten nicht, ihn seiner Misanthropie zu entheben; ihn marterten Mißtrauen, mißbrauchtes Vertrauen von Menschen wie Maelzel, der ihm die „Schlacht von Victoria" stahl, wie seine Brüder, die ihn auf jede Weise betrogen, wie sein eigener Neffe, wie Fürst Galitzin und andere, die dem armen Unglücklichen von allen Seiten das Leben verbitterten. Das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts war die produktivste Zeit seines Schaffens und um nicht vieles später war die Zahl der Werke bis nahe an Op. 100 gestiegen. Wenig gepflegt und gänzlich durch die Komposition verdrängt, hatte sich denn auch seine Virtuosität nach und nach verloren. Vor dem Eintritt seines unheilbaren Uebels war er mitunter von seinen Freunden, „die's verstanden", in glücklichen Augenblicken zu Improvisationen vermocht, in denen ihn Keiner erreicht hatte und die mit zu dem Herrlichsten gehörten, das er je geboten; jetzt war ihm und seinen Vertrauten auch dieses himmlische Gut von den neidischen Musen genommen!

War er früher schon in seiner Unterhaltung äußerst wortkarg und verschlossen, so war dies jetzt noch weit mehr der Fall. Selten hatte er selbst mit seinen vertrauten Freunden über seine Kunst gesprochen, über Religion und Generalbaß gar nicht, weil dies konstante, abgeschlossene Sachen seien, über die man nicht disputieren dürfe. Aber eben jene Gedankenaustausche waren es, die seine Freunde, die sich in sein herbes Wesen zu schicken vermochten, in diesen sonst so dicht und mißtrauisch verschlossenen Seelenspiegel voll hoher Klarheit blicken ließ, für manches Unangenehme seines Umgangs entschädigte und immer fester an ihn fesselte.

In dem Jahre 1812 schrieb B. die 7. und. 8. Symphonie, machte in einem böhmischen Bade Goethe's Bekanntschaft und widmete ihm die innigste Zuneigung und Verehrung.

Später erzählte er Rochlitz: „Damals habe ich mir auch meine Musik zu meinem „Egmont" ausgesonnen; und sie ist gelungen, — nicht wahr? Der Goethe hat den Klopstock bei mir todt gemacht!" u. s. w. Goethe aber scheint Beethovens Bedeutung nicht erkannt zu haben; er besaß zu wenig Sinn für Musik und stand auch der B.'schen Richtung viel zu fern, als daß er ihn hätte verstehen können.

In das Jahr 1813 fällt die Komposition der „Schlacht von Vittoria, welche, wie ich vorher erwähnte, die Quelle mannigfacher Betrübniß für B. durch den Streit mit dem Mechanikus Maelzel ward. Die Wintermonate von 1814 und 1815 waren für B. interessant. Der Wiener Magistrat hatte nämlich zur Feier der Anwesenheit der verbündeten Monarchen die Gelegenheitsmusik der Cantate „Der glorreiche Augenblick" von ihm komponieren lassen und viele anwesenden Fremden drängten sich nun, um B. ihre Huldigung darzubringen. Später wurden die Tage der Freude für ihn immer seltener und sein Geschick nahm eine schmerzliche Wendung namentlich durch den vielfachen Kummer, den ihm sein anfangs hoffnungsvoller, später verirrter Neffe, den er väterlich liebte, bereitete. Hierzu kam, daß auch die Zeit nahte, wo Rossini immer größere Geltung, größere Triumphe errang, durch die B. in der That für den Augenblick zurückgedrängt wurde. —

Zur Feier der Einsetzung des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz, die den 9. März 1820 stattfinden sollte, beschloß B. eine große Messe zu schreiben. Er begann dieselbe im Winter 1818/19. Schindler erzählt: „Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen und ich muß gestehen, daß ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen." Erst im Sommer 1822, also nicht an dem bestimmten Termin, wurde die Messe, dieser Koloß, von ihm beendet, nachdem er 3 Jahre daran gearbeitet hatte.

Die Wintermonate von 1821 brachten drei Claviersonaten Op. 109, 110 und 111 und endlich vom November 1822 bis Februar 1823 schrieb B. seine 9. Symphonie. Die Aufführung dieser beiden großen Werke gewährte ihm viel Freude, obgleich es ohne Widerwärtigkeit auch hierbei nicht abging. Der große Genius mußte es erleben, wie wenig Verständniß für seine unsterblichen Werke vorhanden und wie die erbärmliche Zeit der zwanziger Jahre ihm entschieden feindlich war.

Erst vom Jahre 1830, seitdem die Richtung, die er vertrat, sich entschiedener im Leben der Völker geltend machte, erst seitdem datiert sich das allgemeine Verständnis seiner Werke auch im übrigen Deutschland. Leider nach seinem Tode! Gegen Ende des Lebens bemächtigte sich des gewaltigen Mannes immer mehr eine beklagenswerte Verstimmung und körperliche Leiden stellten sich ein. Kurz vor seinem Tode 1826 that er den traurigen Schritt, bei der Philharmonischen Gesellschaft in London persönlich um eine Unterstützung nachzusuchen. Ende desselben Jahres kam er krank in Wien an. Er hatte sich eine Lungenentzündung zugezogen, der bald die Spuren der Wassersucht folgten. Er unterlag der Krankheit und starb den 26. März 1827 in den Armen der beiden einzigen Freunde Hummel und Streicher während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden, furchtbaren Gewitters 56 Jahre alt.

Ein zweiter Elias fuhr seine Feuerseele im Wetter gen Himmel.

Auf dem Währinger Kirchhof an der Mauer — er war geborener **Katholik** — liegt er begraben, an seiner Seite J. v. Seyfried und Franz Schubert. Mit B. war der größte **Künstler** des 19. Jahrhunderts zu Grabe getragen, der je gelebt, noch leben wird. Er, der Repräsentant der heroischen und romantischen und der Reformator der gesamten Musik; er, der Albertus Magnus der **Musik** sprengte das Eis, brach den Frost der Regeln, die Pedanterie, welche die Scholastik der Musik um ihre Götterglieder gelegt. Sein Riesengeist zerbrach mit ehernem Tritte die engen Schranken und setzte die Grenzen des Alls an ihre Stelle, den Nachkommen überlassend, sich innerhalb dieser Schranken auszubauen Sich selbst aber erbaute er einen Tempel, hoch und weit, dessen Grundstein, seine unsterblichen Sonaten, zum Herzen der Erde und dessen hochgipfelnde Thürme, seine Symphonien, bis in den Himmel reichen. Er, der blühende Republikaner und Pantheist, wollte auch Freiheit der Kunst und errang sie; er vollendete, was die zarte Hand Mozarts oft nur in wenig Punkten anzugreifen gewagt, er eroberte uns die Freiheit der musikalischen Form, besonders der Sonate und Symphonie, machte aus dem **Klavier** ein Orchester und zwang die Technik, ihren jetzigen Stand- und Culminationspunkt einzunehmen, wenn nicht über, so doch neben der Violine. Weiter wollte er nichts als Freiheit! Im höchsten Jubel der Erlösung jauchzen seine größten Werke aus, die Eroica, die 9. und die herrlichste von allen, die C moll-Symphonie, den kämpfenden Mann charakterisierend: „Freiheit und Freude"!

Wenn die Gefangenen in Fidelio so schmerzlich und sehnsüchtig die Freiheit grüßen, so denke man daran, daß er, der so oft als Kind nach tagelanger Gefangenschaft wohl auch zitternd, sehnsüchtig das Fächeln der frischen, freien Luft eingesogen, hier aus seinem tiefsten Herzen diese Töne der Erinnerung wiederklingen ließ mit schmerzlichem Hinblick darauf, daß er, ein anderer Prometheus, der das göttliche Feuer den Menschen wiederbrachte, durch Taubheit gefesselt, nicht von Adlern — nein, von Geiern und Raben sich zerfleischen sehen mußte.

Dur und Moll.

— „Schade, daß man nicht mehr Proben von dem Werk gehalten hat" sagte ein durch seine drolligen Einfälle bekannter Komponist, welcher sich grade im Theater befand, als man das neueste Produkt der Offenbach'schen Muse kürzlich in Wien wieder einmal aufführte. Der Kapellmeister hatte ihm nämlich mitgetheilt, daß er gezwungen gewesen sei, bei jeder Probe eine Nummer zu streichen.

(Aus der „Musikalische Mixtur" von M. M. bei Herm. Graser in Annaberg i./S. [50 Pfennige]).

E. Etüden spielen ist nicht schädlich,
Der Esel sieht mehr grau als röthlich.

K. Der Kuckuk schreit ohn' allen Schmerz
In Einem fort die große Terz.

L. Aus Lämmerdärmen macht man Saiten,
Die manchmal Lust, oft Schmerz bereiten.

S. Singe, wem Gesang gegeben
Und wem nicht, der schweige eben.

X. Mit X giebt's in Musik allein
Ein einzig's Wort nur: „Xangverein".

Der Herausgeber des musikalischen, Hypochondern sehr empfehlenswerten Büchleins, verwahrt sich folgendermaßen: Aufgeschnittene und beschmutzte, oder auswendig gelernte oder gar in Musik gesetzte Exemplare können nicht zurückgenommen werden.

Vermischtes.

Der wagrechte Strich in der Bezifferung der Akkorde und seine Bedeutung. Nicht selten kommt es vor, daß bei Bezifferung der Akkorde, z. B. in Chorälen, kleine wagrechte Striche angewendet sind, deren Bedeutung nicht jedermann bekannt sein wird. Ist der Strich einer Ziffer nachgesetzt, so soll diese fortgelten: $\frac{5-}{3\;7}$ bedeutet also $\frac{5\;5}{3\;7}$, oder $\frac{5}{3\;7}$, wie auch zweitens, daß der nachstehende Baßton nur ein Durchgang ist. Steht der Strich aber vor einer Ziffer, so soll die Baßnote über der er sich befindet, ein Vorhalt sein.

Auflösung der Charade in Nr. 5:

„Rubinstein."

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 7. Köln, 1880.



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.=Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich=Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch= u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch= und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ueber Klavierspiel

von August Schultz, Elbing.

(Schluß.)

Letztgedachte Individuen würden selbst bei musikalischer Begabung mitunter die Lust verlieren, wenn sie sehen, daß andere Schüler schneller begreifen und sie nicht gleichen Schritt halten können. Uebrigens bedingt der gemeinschaftliche Unterricht einen bedeutend umsichtigeren Pädagogen, weil hier in höherem Grade die Kürze der jedem Einzelnen zugemessenen Zeit nur durch die stufenmäßige Gestaltung des Unterrichtsmaterials ihre Ausgleichung erhalten kann. Ich denke an Musikinstitute und die haben auch öffentliche Prüfungen! Eine Nachahmung finden dieselben selbst in Provinzialstädten in den sogenannten Schüler=Matinées, gleichsam Schau=Spielen, wozu die Eltern der betreffenden Schüler von den maîtres de musique geladen werden, um sich von den Leistungen ihrer Kinder, resp. der Vorzüglichkeit der Lehrer oder Lehrerinnen überzeugen zu können. Was ist von solchen Prüfungen, quasi Matinées, zu halten?

Spielen die Schüler hierbei Sachen, die ihrer Technik und ihrem Auffassungsvermögen vollkommen entsprechen, so ist dagegen kein Einwand zu machen und nichts Nachteiliges zu befürchten. Leider aber gehen viele Lehrer zu sehr darauf los, sich mit glänzenden Programmen hervorzuthun und großartige Kompositionen zu bringen. Monate lang wird dann oft die ganze Kraft des Schülers für das gewählte Stück in Anspruch genommen und schließlich nichts weiter erreicht als eine mangelhafte und unwürdige Reproduction, die vom Publikum zwar nichs destoweniger beklatscht wird, weil das Mangelhafte stets der natürlichen Angst und Befangenheit des Schülers zugeschrieben wird. Was man aber *öffentlich spielt*, muß stets *leichter* sein als die Sachen, welche man in Gegenwart studirt; denn für die sich einstellende Angst (Lampenfieber) ist bei der Auswahl der Stücke immer etwas mit in Anrechnung zu bringen. Der gespendete Beifall (Applaus) verleitet meistens den Schüller, nun selbst an seine „*große Leistung*“ zu glauben und in Folge dessen wird er an kleineren, seinem Standpunkte entsprechenden Sachen keinen Gefallen mehr finden; denn er hat ja dieses oder jenes große Stück schon „*öffentlich*“ gespielt. Das ist ein Fehler, den sich die Klavierlehrer zu ihrem eigenen Nachtheil zu Schulden kommen lassen! Lehrer und Schüller sollten bedenken, daß der, welcher *leichte Sachen gut spielt*, mehr leistet, als der, welcher *schwere nur mangelhaft* spielt.

Ob ich gleich manches mehr oder weniger Wichtige über den Klavierunterricht gesagt habe, so kann ich den Lesern nicht ersparen, noch mancher Aeußerlichkeiten des Spiels — was Mancher irrtümlich für Aeußeres hält — zu erwähnen, nämlich der Körperhaltung, der Stellung der Arme und Hände und des Tonanschlags. Man sollte kaum glauben, wie sehr die äußeren Dinge zum correcten und schönen Spiel und zur Gesamtausbildung wesentlich beitragen. Ich beginne mit dem wesentlichsten Moment des Spiels, dem Ton=Anschlag.

Unter Anschlag versteht man im Allgemeinen die Art, wie die Tasten des Klaviers durch die Finger niederbewegt werden. Von der Art des Anschlags hängt nicht allein der Wohlklang und die Deutlichkeit, sondern auch der geistige Eindruck des Vortrags ab, da bei einem rohen und ungebildeten Anschlag die feineren dynamischen Schattirungen, welche zur ausdrucksvollen Darstellung einer Komposition nothwendig gehören, gar nicht zur Entscheidung kommen; die Erfordernisse eines guten Anschlags sind Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit, gepaart mit Präzision, Weichheit und Energie. Der Anschlag ist eine Gabe, deren sich nicht Jeder von natürlicher Anlage aus erfreuen kann. Derselbe aber kann dennoch angeeignet werden, wenn man ihn einzig von den Fingern (in besonderen Fällen unterstützt vom Handgelenk) ausgehen läßt, nie aber die Kraft des Armes dazu verwendet. Daher ist vor Allem eine Lösung des Handgelenkes, möglichste Entwickelung und Ausgleichung der Kraft und Beweglichkeit der einzelnen Finger und sorgfältige Erhaltung des Zartgefühls in den Fingerspitzen des Nervs) nöthig. Nach der Thätigkeit der Gelenke und der Anschlagsmasse unterscheidet man: den Anschlag durch *das Gelenk der Knöchel, der Hand, des Ellbogens und der Fingergelenke.* Als die wichtigsten und unentbehrlichsten sind die beiden ersten Arten (*Knöchel*= und *Handgelenk*=Anschlag) zu bezeichnen. Ihnen ist auf allen Stufen des Anfangs=Unterrichts (Elementar=Klavierunterrichts) der erste Rang in der Technik einzuräumen. Die *feinste* und schwerste Art ist der Anschlag durch die Fingergelenke.

Trotzdem er erst auf den oberen Stufen des Spiels einer besonderen Kultivirung bedarf, so ist er im ersten Unterricht dennoch nicht ganz zu vernachlässigen. Da der Anschlag durch das Armgelenk ein fehlerhaftes Spiel im ersten Unterricht erzeugt, dürfen nach folgender Ordnung nur drei Anschlagsarten Verwendung finden:

Der Anschlag durch das *Knöchelgelenk*, das *Handgelenk* und der *Fingergelenke.* Jede Anschlagsart ist zunächst mechanisch, d. i. an und für sich in Uebung zu bringen, dann erst technisch, d. i. in Musikstücken zu verwenden. Die Art und Weise der Verwendung der Anschlagsarten ergiebt sich aus der Natur derselben. Ein starker Ton werde durch eine große Anschlagsmasse (dem *Handgelenk*), ein schwacher Ton hingegen von einer kleineren Anschlagsmasse (*dem Knöchelgelenk*) ausgeführt. Einem starken Tone entspricht ein langer, einem schwachen Tone ein kurzer Anschlag. Ein Legatespiel erfordert naturgemäß den kleinen Knöchelgelenk=, der große dagegen den Handgelenk=Anschlag, der zumeist in gehaltenen Tönen und Doppelgriffen seine Verwendung findet. Nach diesen Rücksichten wären die Anschlagsarten in Anwendung zu bringen. Ueber Körper= und Handhaltung des Weiteren zu bringen, finde ich für unnöthig, da jede *gute* Klavierschule diese Sachen genügend behandelt.

Ich schließe meine Betrachtungen, und wenn ich auch das Thema nicht erschöpft zu haben wähne, so würde es mich doch freuen, manchem Leser diese oder jene Anregung zur Pflege der edlen Kunst des Klavierspiels gegeben zu haben.

Ludwig van Beethoven.

Nachträglich zur Enthüllung des Beethoven=Denkmals in Wien.

Jupiter, der Gott der Götter und der Lenker der Geschicke,
Saß im Rathe mit den Seinen und mit sel'gem Feuerblicke

(Der auch strahlend kann verkünden edler Regung zarte Triebe —
Wie des Himmels, so der Erde Schönstes — allgewalt'ge Liebe) —

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Sprach Er zu den Seinen allen (die entzückt mit sel'ger Wonne
Labten sich an seinem Worte, gleich dem Gold der Strahlensonne):

„Kinder, wir im Reich des Edens und im reinsten Götterleben"
„Wollen And're auch erheben zu der Gottheit schönstem Streben" —

„Seht die armen Erdenkinder, wie sie kämpfend stets gerungen,"
„Wie das Glück des freien Fühlens, selbst in Elend, sie durchdrungen —"

„Einen Genius will ich senden, der im Reiche der Gedanken"
„Und des menschlich freien Fühlens sprechen lehrt sie ohne Schranken"

„Der sie in das Land der Schönheit einführt, um mit Götterhänden"
„In der Töne Macht und Klarheit ihnen Göttliches zu spenden" —

„Zaubernd schaffet neue Welten, um sie in dem Reich der Töne" —
„Und der, selbst im Kampf und Ringen, lehre sie das ewig' Schöne!"

Sprach's, und wie die Götterworte sind erfüllt an Deinem Dichten,
Wie Du kamst, der Seele Dunkel mit der Freiheit Strahl zu lichten —

Kämpftest mit dem Blut des Herzens, doch der Seligste von Allen —
Ja, da mußte jeder Zweifel wie in totes Nichts zerfallen —

Du bist der erwählte Genius, der von den Geweihten Allen
Trägt der Schönheit höchste Zierde, auf dem Haupt' die Sieges-Palme!

Ob noch lebend, ob im Erze sie versinnlicht Dir gewunden,
Du hast in dem Herz der Edlen ewig Deinen Platz gefunden!

Franziska Lomtano.

Beethoven's Sonate Opus 10. F dur.

Erster Satz.

Heiter, wie in milden Tagen
Uns die Frühlingssonne lächelt,
Lebt ein jugendfrohes Leben
Von des Zephirs Hauch umfächelt.

Ahnt noch nicht des Schicksals Stürme
Und der Kämpfe schwere Sorgen,
Fühlt sich sicher und voll Wonne
In der Zukunft Schooß geborgen.

Zweiter Satz.

Und zum weihevollen Fühlen
Steigert sich dies reine Leben,
Als wenn Genien niedersteigen,
Seine Wiege zu umschweben.

Und in zauberische Träume
Schaukeln sie das Kind der Wonne,
Wenn des Mondes Silber-Sichel
Aufgeht nach des Tages Sonne.

Sieh, das ist ein Flüstern, Sehnen,
Wie von Blumenduft umwoben,
Als wenn Elfenreigen schwebten
Und im Nebelflor zerstoben.

Dritter Satz.

Und zum neuen Freudentaumel
Ist erwacht das süße Leben,
Um der Luft des jungen Tages
Willenlos sich zu ergeben.

Neckisch steigt ein Tändeln, Kosen
Kindisch spielend auf und nieder
Und im ganzen Werk des Meisters
Spielt das Jugendglück sich wieder.

Franziska Lomtano.

An Beethoven.

Der wirre Traum des Lebens ist vorüber,
Umfängt mich Deiner Töne Zaubermacht;
Ein lichter Glanz sinkt mitleidsvoll darüber,
Aus dumpfer Ruh' die Seele wohl erwacht,
Und läßt sich willig mit den Tönen tragen
Weit in die dämmernde Unendlichkeit.

Ist es der Gottheit lichtumfloss'ne Nähe,
Ist's das Gefühl, ach, meiner Nichtigkeit?
Ist es ein tiefes unbekanntes Wehe,
Was meiner Seel' die lichten Schwingen leiht?
Es ist Dein Geist, der heil'ge Götterfunken,
Der träumend ruht in Deinen Harmonien:
Mein Herz wird andachtsvoll und wonnetrunken,
Des Kummers bleiche Schatten eilend flieh'n.

Gepriesen seist Du edelster der Meister!
Anbetend neigt vor Dir sich eine Welt;
Sie krönet Dich zum König großer Geister. —
Bewundernd, betend vor Dir niederfällt
Manch starres Herz, das wohl dem Stein geglichen
So kalt und finster es auch oft erschien,
Bei Deinen Klängen ist das Eis gewichen,
Wenn ahnungsvolle Schauer es durchziehn.

Man fühlt der Gottheit unerforschlich Walten,
Die Offenbarung uns, den Menschen, gab,
Drum wird Dein Name ewig hoch gehalten,
Du wirst gefeiert über Tod und Grab! —
Und ew'ge Kränze werden Dir gewunden,
Ob Jahr auf Jahr die öde Zeit verrinnt,
Dein Ruhm wird es der fernsten Zeit bekunden,
Daß Deine Werke unvergänglich sind.

Richard Frank.

Die Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden.

Von Ludwig Nohl.

Getreu ihrem Zwecke, Kunstwerke aller Zeiten und Stile vorzuführen, hat die diesjährige Tonkünstlerversammlung des über die ganze gebildete Welt verbreiteten und unter Liszts Aegide stehenden „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" auch wieder ein sehr mannigfaltiges Programm aufgestellt.

Der 19. Mai brachte als Vorfeier Weißheimers neue Oper „Meister Martin und seine Gesellen". Interessierte man sich schon wenig für all den Lärm, den die Küferburschen da machen, so begreift es sich im Grunde noch weniger, warum das Ganze in Musik gesetzt ist, und gar auf solche pretentiöse Weise. Talent ist vorhanden, aber mit Kanonen nach Spatzen schießen zu sehen gehört nicht zu den Dingen, die uns ernst lassen. Den 23. abends eröffnete, wie dies jetzt ständig so sein soll, R. Wagners Kaisermarsch. Das hinzugegebene Programm sagt, Wagner habe eine Empfangsmusik für die Truppen schreiben wollen, die von Paris heimkehrten, sei aber an den „Dispositionen" gescheitert, die hierzu bereits gemacht wären. Dies wird wahr sein. Die Anregung zu dem Marsche selbst aber hat ihm einfach — die Verlagshandlung der „Edition Peters" gegeben. Seine einschlagende und zur Feier würdig vorbereitete Wirkung bethätigte er unter Weißheimers Direction auch diesmal. C. F. Taubert folgte mit einer Ballade für Orchester, die den hergebrachten Styl glücklich und fein wiedergiebt, ohne uns jedoch mit dem eigentlichen Schauer, Jauchzen und Schrecken des Gegenstandes zu erfüllen. F. Hartmann ist ein Däne, man merkt es an dem rhythmischen und harmonischen Detail seines Violoncellkonzertes, das eben auch nur hierin sein Interesse hat. Gespielt wurde dasselbe durch Friedrich Grützmacher in voller Meisterschaft. Fräulein Goldsticker vom Karlsruher Theater sang Weißheimers „Löwenbraut". Chamisso's Ballade hat etwas echt Dramatisches, dieser Eindruck des Gedichtes ward hier nicht gestört, aber auch nicht besonders vertieft. Gleichwohl wird manches Konzert um diese Bereicherung des Gesangsolos froh sein. Schulz-Schwerin gab eine Ouverture zu Goethes Tasso. Er spricht seine Sprache geläufig, sagt uns aber gar nichts Besonderes in derselben. Von der Dichtung war ein gewisser edel gehaltener und melancholischer Ton entlehnt, im übrigen aber geht das Stück so matt aus wie diese selbst, die aber wenigstens in ihrem Verlaufe so viel Reichthum an Geist und edler Anschauung gebracht hatte. Ganz im Gegensatze dazu hat der bekannte Franzose St. Saëns echte Verve in dem Konzertstück für Violine, das G. Holländer von Berlin in der entsprechendsten Weise energisch ausführte. Aber auch hier bleibt nicht eigentlich ein Eindruck nach. Er lebt da mehr äußerlich als innerlich, und dies verträgt die Musik nur, wenn dann auch sogleich wie bei den großen Werken des polyphonen Styls der ganze Kosmos wieder sich vor uns aufzubauen scheint, nicht in solcher rein homophonen Weise eines Konzertstückes. Ihren Glanz nach technischer Seite hin kann die Violine dagegen hier sehr entfalten. Wieder im vollen Gegensatze dazu erschien hier des Russen Borodin Sinfonie Nr. 2 (Es-dur). Da ist nichts Conventionelles, alles junges, frisches Blut und eigenes Naturell, die hergebrachte Form und doch neues Dasein. Der erste Satz erreicht zwar nicht dessen erforderliche Würde und Gehaltsfülle, aber wir sind doch durch diese syncopirten Rhythmen und die ständige Bearbeitung des an die russische Heimat anklingenden Themas unausgesetzt interessiert. Der 2. Satz aber, Scherzo genannt, ist wirklich und ganz ein solches im vollen Style des Genres. Eine liebenswürdige Ungenirtheit setzt sich hier über manches harmonisch Hergebrachte hinweg, läßt die Mittel- und Bindeglieder der Accorde einfach aus, stürmt gleich einem freien Haiderosse mit fliegender Mähne aufs Ziel los und — erreicht es. Wir aber klatschen in die Hände und lachen, daß es noch so gesunde Natur giebt in unserer gefrornen europäischen Kultur. Da springt der Humor hervor, wie ihn das junge frohe Leben gebiert. „Viel Lärm um nichts" war Weißheimers Oper, hier wenig Lärm und erstaunlich viel Leben, beim zweiten Hören wirkte dies noch zündender, alles athmete wohl auf und der Beifall regnete. Noch übermütiger war das Finale, das einem kurzen an den träumerisch melancholischen Orient anklingenden Andante folgte. Da ist Kühnheit, ja Keckheit aber mit Geist und echter Naturregung. Diese Symphonie wird bald über alle Konzertbühnen Europas gehen und die Kulturnationen in ähnlicher Weise berühren, wie einst Haydns Symphonien den geschminkten Comödianten der Musik in Wien, Paris und London über den Haufen warfen. Die Russen können etwas in der Musik, wir werden bald völlig mit ihrem Dasein zu rechnen haben, wenn es sich um Kunst handelt.

Diesen Borodin hat uns Liszt geschenkt, dessen Adlerauge ja künstlerisch allüberall schauend waltet. Ihm selbst hatte das Directorium nur Stücke aus dem „Christus" abzuringen vermocht, er will jeden Anschein vermeiden, als sei der Verein seine Domäne auch für das eigene Schaffen. „Oratorium" hat er das Werk genannt, aber nicht einmal der Messias bietet sichere Analogie für Art und Charakter des Werkes. Es sind hier in rein epischer Weise die Hauptmomente der Entstehung der Religion in mächtigen Monumentalbildern aufgestellt, die jedes Subjective und Persönliche fern halten und uns so den Weltinthalt dieses größten Menschheitsgeschehnisses darstellen. Wie Bach an dem Choral, so hielt sich Liszt hier an die Intonationen seiner Kirche und was dieser weiter das Volk auch an musikalischen Spenden geweiht hat. Gegeben ward die instrumentale Einleitung, ein gleich Rafaels Sockeln grau in grau gemaltes Piedestal des Ganzen teils polyphon teils rhythmisch aus der Antiphone Rocate coeli entwickelt und ursprünglich in ein instrumentales Hirtenspiel überleitend, aus dem hier nur die Schlußcadenz mit ihren erwartungsvoll spannenden Dreiklangsfolgen genommen wurde. Die Verkündigung des Engels wird von einem nicht recitativischen Solo im sog. Collectenton der Kirche eingeleitet, ihm antworten die Hirten, dann die Engelschaaren und wonnig und mächtig zugleich erklingt in schwebendem und dann in brausendem Tone das Gloria in Excelsis. Die Hörer waren stumm in Hingebung und dann selbst brausend laut im Beifall. Weitaus charakteristischer sind die „Seligkeiten", für Baritonsolo, Chor und Orgel, für welch letztere hier zwei Harmonium eintreten mußten. Keine Art bisheriger Musik giebt hier einen Maßstab an die Hand. Es ist das Stück ganz aus seinem eigenen köstlichen Stoff entwickelt, aber aus ganzem Holz geschnitten. Ueberraschende Harmonieschönheiten und Accordfüllen halten uns stets in der größten Aufmerksamkeit und Anteilnahme, der Aufbau des Ganzen aber zeigt die gleiche Meisterhand wie das Detail. Die schwerfällige Vierfüßenchorart der herkömmlichen modernen Kirchencomponisten ist auch hier zu einer herrlichen Durchsichtigkeit und redenden Dramatik gebracht. Dieser Stil ist neu, modern im guten und besten Sinn. Das Tu es Petrus (Gründung der Kirche) aber schlug wie Donner ein. Die Zukunft des Christus ist die des Nibelungenringes. Das wird niemandem zweifelhaft sein, der die 4 Stücke gestern hörte, und müßte es ihm auch erst der brausende Beifallssturm und Hervorruf bestätigen, der auch hier nicht auf sich warten ließ. Das war der wahrhaft glänzend verlaufene 1. Tag des Baden-Badener Festes.

Wandelte Borodin wenigstens in der concreten Ausfüllung der Form frisch und frei die Spuren Berlioz' und Liszts, die selbst hauptsächlich auf dem „letzten Beethoven" fußen, so leitete uns das 2. Concert vorwiegend die Bahn Mendelssohn-Schumann. Da ist

alles so traditionell handfest gezimmert, regulär 4 Sätze wie der Fuchs die 4 Speere stellt, um sein Haus zu bauen, und meist ist auch nicht viel mehr vorhanden als diese eigenen 4 Füße, die er in Ermangelung von Besitz und Vermögen sich auf den Rücken legend in die Höhe streckt. Ja wäre nur soviel eigene Natur vorhanden wie bei jenem Russen, der doch seine Beine wacker zum Laufen verwendet und uns bei seinem Jagen aufmerksam in Athem erhält! Aber des Karlsruher Hofcapellmeisters Dessoff Quintett für Streichinstrumente! Als ständen wir noch in der goldnen Aera von Beethovens Septett! Und ja wird vermieden, nur einen kleinsten Schritt vom hergebrachten Weg zu machen, der eine hübsche Naturblüte bringen könnte, denn man könnte, wie der Landsmann, den der barmherzige Samariter endlich rettete, unter die Räuber fallen. Recht freundliche Töne sind dies alles, aber auch so wohlgezogen anständig, daß man glaubte, da geht so ein reinlich gekleidetes schönes Kind soeben zur Freundin auf — Kaffeevisite. Mendelssohn war seinerzeit nothwendig, um einen ganzen Theil des europäi- Nordens vom contrapuncirenden Zopf wie von italienischer Klangschwelgerei zu curiren. Aber ihn, der Mozart und den ersten Beethoven copirte, nochmals zu copiren, erscheint wohl heute etwas überflüssig. Dieser Tadel trifft auch A. Rubinsteins F moll-Sonate für Pianoforte und Bratsche, in welcher welcher Hermann Ritter zum erstenmale in diesen internationalen Versammlungen die von ihm erfundene, herrlich klingende Viola alta vorführte. Es ist dies Op. 49, also schon in die spätere Zeit des hochbegabten Componisten fallend. In der That weiß er uns stets an sein Gespräch zu fesseln, während man bei Dessoff stets aufs neue sich bei anderen, d. h. eigenen Gedanken atrappirte. Allein es sind doch im Grunde nur geistreiche Dehors und Aeußerlichkeiten, und das Ganze läßt daher mehr nach nährender Substanz bedürftig, als von erquickendem Stoffe befriedigt sein. Das Gleiche galt von den 4 Speeren des jungen Cornelius Rübner in Baden-Baden, einem Klaviertrio Op. 9 in G moll. Allein der Mann ist jung und redet noch wie ers von Andern gelernt hat. Obendrein giebt ein gewisses frisches Naturell und liebenswürdiges Frohsein ihm das Recht mitzusprechen und uns die Hoffnung, daß er verschreitet und auch die 4 Sätze überwindet, die ja Beethoven selbst schon als nicht absolut notwendig constatirt hat und Liszt selbst namentlich in Konzert-Kompositionen glücklich zu einem einheitlichen rhythmisch-geistigen Verlauf zu concentrieren wußte. Gesungen wurden in diesem Concerte noch Chamisso's „Dolorosa" in Komposition des kürzlich verstorbenen Adolf Jensen, ein Werk voll Charakteristik und unwillkürlich ergreifender Stimmung, und zwei Lieder von Julius Kniese, die sich gerechten Beifalls erfreuten.

Dieser Dirigent des Rühl'schen Vereins in Frankfurt a. M., der voriges Jahr den ganzen „Christus" aufführte, eröffnete das 3. Konzert mit zwei Orgelwerken von S. Bach in der evangelischen Kirche. Es folgten 2 geistliche Lieder für 4 Solostimmen von Albert Becker, dessen solenne Messe im vorigen Jahre in Leipzig so unbezweifelten Erfolg hatte. S. Bach ist ein erhabenes Vorbild und zeigte er namentlich den so innig berührenden Gemüthston des deutschen Chorals. St. Saëns aus Paris erschien mit Cantiques bretons in Form einer Rhapsodie. Doch wirkte trotz solcher unsterblichen Volksvorlage F. Kiels Fantasie in Cis moll (Op. 58 Nr. 1) ungleich eindringlicher; der sonst gar schulgestrenge Componist zeigte sich hier sogar ziemlich beweglich in Handhabung der überkommenen Formen. Das Werk ist zu empfehlen. Ebenso ein Adagio religioso, für Cello und Orgel (Op. 1) von A. Wolfermann in Dresden, es hat viel Stimmung. Mehr einem alten Schreibtisch mit leeren Schubladen ähnlich sahen dagegen die sieben Cantiques français von Denizot aus dem 16. Jahrhundert, die der 1785 geborene Versailler Komponist Pierre François Boely gesetzt hatte. Es war darin eine eigenthümliche Mischung von Altertümlichkeit und Modernität, Schule und Natur, geistiger Freiheit und Kirchlichkeit, auf welcher die nächste Nummer recht wohlthuend wirkte. Peter Cornelius, der Neffe des großen Malers und ebenfalls schon mehrere Jahre tot, war ein Schüler Liszts und zugleich an Wagners Musik herangeschult. Seine Begabung war mannigfaltig, auch dieses „Vater unser" ist von ihm selbst gedichtet und zwar mit wahrer Innigkeit und schöner Behandlung der Sprache. Noch mehr tritt aber das Gemüt des Künstlers in seinen Tönen hervor und die beiden Lieder, die wir hier hörten, ließen uns den frühen Tod des Künstlers aufs Neue beklagen. Echte Religiosität war die Grundlage seines Wesens, an der seine künstlerische Phantasie ebenso Nahrung wie Haltung fand. Zum Schluß wieder ein Franzose und gar ein modernster, Organist Guilmaut in Paris, mit dem 1. Satz einer Orgelsonate. Da ist nun eine andere Klippe: die traditionelle Form ist allerdings aufgegeben, aber keine neue geistige Intention gefunden, die uns zwingend bannt und ein logisches Gebäude vor uns aufrichtet. Mir fielen die Gewerbeausstellungen mit ihren Zimmereinrichtungen ein, alles sehr modern und voll Schick, aber bloß äußerlich. Auch dieser Tag aber hatte einmal wieder ein Stück Kunstproduction aus verschiedenen Zeiten und Ländern vor uns ausgebreitet.

Das große vierte Konzert verlief bei überfülltem Saale sehr lebhaft und glänzend und sah zum Schlusse auch die deutsche Kaiserin. Berlioz's Ouverture zu König Lear hat Einzelnheiten, die an den mächtigen König wie an seine geliebte Tochter Cordelia deutlich erinnern und uns zeigen, daß der Franzose nicht ohne Gefühl für die tiefen Gemütsquellen ist, aus denen bei den Engländern sich diese ergreifende Tragik gebar, die wieder eine Lebensquelle aller modernen Musik wie Poesie geworden ist, — als künstlerisches Ganze ist es zu sehr in Einzelnheiten zerstückt und rechtfertigt als Jugendwerk das harte Wort, welches Wagner bei seinem ersten Aufenthalte in Paris um 1840 über Berlioz schrieb: er ermangele alles Schönheitssinnes. Das sogleich folgende Werk, die Gesangsscene La captive von V. Hugo freilich machte dasselbe sogleich wieder zu Schanden, — es ist vielleicht zu schön oder wenigstens zu innig und zart für einen so großen Konzertsaal. Man glaubt kaum, daß ein französisches Gemüt soviel Gemüthsäußerung fähig ist, und die Züge der Charakteristik sind an manchen Stellen geradezu entzückend sein. Berlioz wird noch stark auf die Musik einwirken, auch bei uns Deutschen, denen er in Beethoven sein bestes Pfund verdankt.

Ein energisch lebhaft vordringendes Werk ist St. Saëns 4. Konzertstück in C moll. Er behandelte den Flügel als dessen Herrn und Meister, und ebenso „kurz angebunden" war die Composition selbst. Da ist die Ausscheidung von zu viel klaviermäßigem Phrasenwerk kurz und gut vollzogen und das Ganze unserer rascher athmenden Zeit gemäß auf einen engen Raum concentrirt. „Die mit dir wir Frankreich schlugen", heißt's in Wagners Kaisermarschlied. Man merkt aber, daß sie dennoch da sind, diese Franzosen, und es ist gut so. Denn solche Frische und Energie, ist gegenüber des „Ich lieg und besitze", das der deutsche Philister ausübt und predigt, sehr wohlthuend, und wenn auch nicht gerade Tiefe, es ist doch unausgesetzt anhaltende freie Entwickelung des Tons und der Themen da, man lebt doch. Den denkbar größten Gegensatz bilden hiergegen die beiden Orchesterstücke zu „Romeo und Julia" von dem Baiern Graf Dumoulin. Es ist nicht zu leugnen, dieser Deutsche kennt die Quelle, aus der Shakespeare geschöpft hat, persönlicher als ein Franzose sie kennen kann. Allein er läßt sich in seiner Gemütsinnigkeit zu sehr gehen, schwelgt in höherem Maße in sich selbst, als Dritte und zwar ein großes Konzertpublikum es aufzunehmen gewillt sind. Mehr als diese „Liebesnacht", die der Länge nach nicht der Nachtigallenzeit des Dichters, sondern dem winterlichen Norden angehörte, entsprach „Julia's Bestattung" der wehmuthvollen Würde ihres Gegenstandes, und man ahnt in der feierlichen Begeisterung des Trios dieses Marsches die Alle wieder belebende Versöhnung, welche dieser Tod den Montecchi und Capuletti wiederbringen muß. Gernsheims neues Violinconcert (Op. 42 D dur) füllt nicht gerade eine Lücke aus, wird aber so, wie Jean Becker es ausführt, sich überall Eingang verschaffen, denn diese Sprache ist jedermann gewohnt und versteht sie daher leicht. Es werden ja nicht stets und überall die „verborgenen Tiefen" verlangt, aus denen dieser andere Menschheitsstrom, die Musik, quillt. Liszt's „Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen", Dichtung von Alexander Dumas Vater, führt uns wieder auf die „Höhen, wo die Freiheit wohnt". Das „Ich steig hinauf zum Flammentod" ist zum anschaulichen musikalischen Motiv des Ganzen geworden, denn der Grundzug des Gedichtes ist eine Erhebung über Schmerz und Tod in dem Bewußtsein: „Doch Frankreich habe ich befreiet". Fräulein Marianne Brandt aus Berlin wußte diese dramatische Scene wirklich zu einer solchen zu gestalten, es werden aber gar viele Mezzosoprane der Energie ermangeln, die diese königliche Heldin in ihrer musikalischen Haltung und Sprache zeigt. Wieder ganz den Franzosen bekundet St Saëns symphonische Dichtung „Phaëton". So malt Delaroche, glänzend und geistreich, ja oft frappirend wahr, und die Musik hat die dynamischen Mittel, Aufsteigen und Vergehen deutlich zu malen. Es ist ein kleines Meisterstück, dieser Phaëton, den Zeus' Blitze vom Sonnenwagen in die Tiefe des Todes schleudern. Freilich darf nicht darauf R. Wagner mit dem eigentlichsten seiner Werke, mit „Tristan und Isolde", folgen. Man hat die Gesammtstimmung von „Werthers Leiden" poetisches Gift genannt, und wirklich hat diese Jugenddichtung des wunderbaren Menschenkenners etwas, das all' unser Blut in volle Gährung zu setzen und wenn der Körper nicht die Lebensenergie hat, es in Fiebergluth auszuscheiden, wohl ihn selbst rasch oder allmählich zu zerstören vermag. Was ist aber Werthers Leid gegen Isoldens Sehnen? Bei Goethe schmeckt immer noch die Sentimentalität durch, die das einzige kleine Ich mit der Welt und ihrer Notwendigkeit verwechselt. Hier ist diese eherne Notwendigkeit in der That als eine Noth des Individuums, als eine furchtbar vernichtende Not empfunden und in Tönen dargestellt, für deren Wucht und Kraft uns nur Shakespeare und Beethoven einen Maßstab der Beurteilung geben. Die fürchterlich zwingende Not der Liebe, die dringender ist als selbst das Leben und so hundertfach gar dieses selbst zum Opfer fordert, ist nirgends auch nur annähernd im großen monumentalen Style der Dramatik so zur erschütternden künstlerischen Wahrheit geworden wie hier, und nichts ist, wenn man diese Töne des Vorspiels zum Tristan hört, faßlicher und natürlicher, als daß diese Isolde ihr Leben aushaucht mit dem Worte: „Ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust!" Ist dem tiefer fühlenden Gemüthe das Leben selbst schon ein eherner Zwang, daher auf allen edleren Geistern ein eigenthümlicher Zug von Melancholie liegt, so ist diese Not der Liebe gewiß das, was uns am meisten außer uns setzt, uns selbst entführt und in seiner unwiderstehlichen Leidenschaft uns dennoch zwingt, uns selbst aufzugeben, wenn wir ihr nicht folgen können. „Tod aus Liebesnoth" ist das Thema der drei poetischesten Dichtungen der Welt: „Romeo und Julia", Werthers Leiden" und „Tristan und Isolde". Es wird noch eine Weile hergehen, bis dieses „poetische Gift" Wagners den modernen Kulturkörper Europa's durchdringt. Dann aber macht er auf's neue einen heilsamen inneren Lebensproceß durch. Keiner der Lebenden versteht den inneren Geist unserer Gesammtexistenz nach dieser Seite hin so, wie Richard Wagner. Seine Werke sind in gewisser Hinsicht die Physiognomie unserer Zeit.

Den Schluß des Concertes bildete die Wiederholung der 2 Chöre aus „Christus", die den Meister selbst abermals vor das Angesicht der laut Beifall rufenden Konzertmenge trieb. Es war ebenfalls ein festlicher Abend, man fühlte sich zu einer Zeit gehörend, welche lebt und vorwärts schreitet. Zum Ausdruck kam dieses Gefühl auch in Worten, als nach der glänzenden Illumination des Kurgartens die Freunde sich zur geselligen Vereinigung zusammenfanden: es war R. Wagners Geburtstag und er selbst hat ja 1876 in Bayreuth zu Liszt ausgerufen: „Ohne Dich, edler Freund, kennte noch heute kein Mensch eine Note von mir!"

Der Höhepunkt des Festes erwies sich in dem fünften und letzten Concert, einer Kammermusik-Matinée in den glänzenden neuen Sälen des Kurhauses als überschritten. Warum entsteht, wenn man von Klavierpiecen absieht, keine erquickende Kammermusik mehr? „Es giebt keine Gesellschaft mehr", klagte nach 1870 eine russische Dame der haute-volée, deren Vater dem rheinischen hohen Adel angehörte, während sie selbst als Gemahlin eines griechischen Fürsten in Paris Napoleon III. auf den Thron hatte erheben helfen und wie ich selbst hier in Baden-Baden es erleben konnte, die nahe Freundin unseres Kaisers und der Kaiserin war. In der That ist die Gesellschaft, welche die musica da camera schuf, nicht mehr vorhanden. Es war die geistvolle Verbindung edelster Geister, welche die „Renaissance" auch in rein menschlicher Hinsicht vertrat und in sich keinen Standesunterschied kannte. Heute herrscht das Demokratische und wenn man will das Sansculottische, und frisches unbefangenes Naturell ist an die Stelle der conventionellen Sitte getreten, die früher zugleich das Gewand höherer Bildung war. Heute kann Einer ein gesellschaftlich wenig gebildeter Mann und doch ein „großer Gelehrter" sein, ja die hergebrachte moderne „Bildung" schützt nicht davor, höchst geistlos und langweilig zu sein. Ich fürchte, daß das Preisquartett von A. Bungert, welches dieses fünfte Konzert eröffnete, noch zehn Jahre in Deutschland und eben so viel Jahrzehnte in England gefällt. Und dies letztere, obwohl England vor drei Jahren mit solch hinreißender Gemüthsteilnahme die Schöpfungen Wagners begrüßte, die einzigen, die heute des wirklichen Genius dieser Nation, so weit er noch lebt, ganz würdig sind. Allein genügend sind die in Londoner Fachblättern angezeigten Musikalien, um erkennen zu lassen, daß John Bull hier noch später aufsteht als der deutsche Michel. Wie müssen die Preisrichter beschaffen sein und noch viel mehr die concurrirenden Werke, daß solch ein Werk „Preisquartett" heißt! — „Freundliche Musik" ist dies auch, und so anständig wie möglich; aber ist dies die Conversation von Leuten, deren Geist und Gemüt gebildet genug ist, um das Höhere und Ewige unseres Geschlechtes keinen Augenblick zu vergessen? Ich lobe mir den Punch, — im Zopfgewande englischer Erscheinung vergißt er nie, daß der Mensch zur Freiheit geboren und wirklicher Geist an sich frei ist. — Lieder folgten, — nur zwei: „Es muß ein Wunderbares sein" und „Jugendglück" hafteten. Sie waren von Liszt. Tschaikowski macht seiner Nation Ehre, aber noch mehr seiner an Leipzig erinnernden Schule. Variationen Op. 19 No. 6! Ich möchte die übrigen fünf Nummern nicht kennen lernen. Einer Polonaise aus „Jewgeny Onegin" hatte Liszt's Arrangement einen Glanz gegeben, wie ein Goldreif einen Edelstein minderen Wertes umrahmt. Dann kam Hans Huber aus Basel. Es klang, was er sang,

aber hausbacken und dagewesen waren alle drei Soloquartette mit Klavier à 4 mains. Warum hören diese Leipziger Schüler nicht zu componiren auf? Den Schluß bildete Brahms' Sextett in G (Op. 36). Hier ist ein hochberühmter Name. Ich würde mich der Berühmtheit, die von einem solchen Werke herrührt, nicht freuen. Allen Respect vor der Schule, aber dieser Johannes ist es wahrlich nicht, der aus ihrem „Gesetz" ein „Evangelium" hergeleitet hat, das uns die Seele von Not befreit und zu frohem Daseinsgefühl erquickt. Die wonnige Natur dieses Baden-Baden, die mir von dem Balkon meines „Hotel Stadt Baden', auf's Papier hin leuchtet, hat mir zu solchen Urteilen den frischen freien Sinn gestärkt, den sonst ein „deutscher Professor" nicht zu haben pflegt.

Die Sängerfahrt nach Brüssel.

Einen solchen Triumphzug, wie ihn der Wiener Männergesangverein unternommen, solche Trophäen, wie sie derselbe aus dem schönen Lande der Belgier mitgebracht, ist kein anderer Verein im Stande aufzuweisen. 220 Sänger, wahre Oesterreicher, fahren zur Braut des Kronprinzen, um derselben an ihrem Geburtsfeste eine Serenade darzubringen. Ein herzlicher Abschiedsgruß wurde ihnen zu Theil, als sie am 18. Mai Morgens von Wien abfuhren. Verwandte und Bekannte fanden sich am Westbahnhofe ein, um den fahrenden Sängern nochmals glückliche Reise zu wünschen. Am 19. Mai waren sie in Mainz und Nachmittags kamen sie mittelst Dampfschiffes nach Köln. Dort wurden sie von dem Kölner Männergesangverein und einer großen Menschenmenge erwartet. Die österreichische Volkshymne wurde von einer am Ufer aufgestellten Kapelle executirt, während das Volk die Sänger mit Hoch-Rufen empfing. Nachdem nun der Kölner Männergesangverein Mendelssohns: „frohen Wandersmann" gesungen, intonirten die Wiener ihren Wahlspruch: „Frei und treu in Lied und That". Der Obmann des Kölner Vereins „L. v. Othegraven" hielt die Begrüßungsrede, hob dabei die große Bedeutung der beiden Vereine für die Pflege des deutschen Liedes hervor, und reichte nach Sitte der Rheindeutschen den goldenen Pokal den Wienern. Dr. Olschbauer beantwortete die Rede, welche er mit einem Wohle auf das Gedeihen des Kölner Vereins schloß. Sodann zogen die Wiener Sänger unter Vorantragung des Banners und unter den Klängen des Radetzky-Marsches durch die Stadt, beim Denkmal Friedrich Wilhelm III. vorbei, zum Kölner Dome. Hier wurde nicht gesungen, da vom Domprobste zu München die Gesangsvorträge untersagt waren. Um 4 Uhr fuhren die Sänger ab und kamen nach Lüttich, in die erste Stadt auf belgischem Boden. Der Empfang war hier ebenso imposant als herzlich. Viele Häuser trugen Fahnen. Bürgermeister Mettard-Bayet sprach in seiner Rede die Ergebenheit der Belgier für die herrschende Dynastie aus, Olschbauer betonte, daß das österreichische Kaiserhaus und das Volk eine Familie sei und daß es die Wiener besonders freue, die Belgier baldigst als Bundesvolk betrachten zu können. Unter stürmischem Applaus und unter Absingung des Wahlspruches erfolgte die Abfahrt nach dem eigentlichen Ziele, nach Brüssel. Hier wurden sie vom königlichen Adjutanten Kapitain Donny, Graf Chotek und den Gesangvereinen von Brüssel erwartet. Bei Einfahrt des Zuges ertönte die österreichische Volkshymne. Capitain Donny trat sodann auf Olschbauer zu, um ihn im Namen des Königs zu begrüßen, auch Graf Chotek begrüßte sie mit einer Rede, die mit einem begeisterten Hoch auf die Braut des Kronprinzen endete. Der Platz vor dem Bahnhofe war elektrisch beleuchtet. Hierauf erfolgte der Triumphzug, der Einzug in die Stadt. Wahrlich feenhaft war der Anblick der Straßen. Ueberall elektrische und bengalische Beleuchtung, Flaggen in belgischen und österreichischen Farben, tausende von Lampionsträgern von allen Vereinen und Zünften Brüssels. Es war dies ein Fest, so begeistert und imposant, wie es die Brüsseler schon seit Jahren nicht gesehen. Vor dem Hotel de Ville löste sich sodann der Zug unter den Klängen der österreichischen Volkshymne auf. Doch nicht allein die Sänger waren es, denen die Festlichkeiten galten. Ein Theil ist den Vertretern der Wiener Blätter zuzuschreiben, denen die Brüsseler Presse ein großes Bankett gab. Nachdem am 20. Mai Vormittag die Probe abgehalten, erfolgte Nachmittags die Ovation im königlichen Schlosse. In acht Tramway-Waggons fuhren sie hin, auf dem ganzen Wege bildete das Publicum dichtes Spalier. Das Schloß Lacken erinnert an Laxenburg bei Wien. Die Sänger durchschritten nun den prachtvollen königlichen Park, vom Kapitain Donny geführt. Endlich kamen sie beim Schlosse an, wo Invaliden aus den belgischen Freiheitskämpfen salutirten. Man führte die Sänger nun in den Wintergarten, eine große Gallerie, die in eine Rotunde von 150 Fuß Durchmesser endet. Hier war alles schon von rothbefrackten Kammerdienern zu ihrem Empfang hergerichtet worden. Nachdem die Sänger in Ordnung waren, wurde der Hof benachrichtigt, daß das Konzert beginnen könne. Der Einzug der königlichen Familie fand nun in folgender Weise statt: Voran die belgischen Hofchargen, Baron Orice, Comte d'Anethan. Sodann Kronprinz Rudolph, die Prinzessin Stefanie am Arme führend. König Leopold mit der Königin und der Prinzessin Clementine. Ihnen folgten Graf Chotek, sämmtliche belgische Minister, Oberhofmeister Graf Bombelles, Hofdamen, Würdenträger und Offiziere. Der Kronprinz trat nun vor, verneigte sich grüßend und nahm von Olschbauer das Programm in prächtiger Enveloppe in Empfang. Er sprach nun: Es freut mich sehr, daß Sie die Ersten sind, welche hier zeigen, was bei uns zu Hause Sitte ist und daß alle Oesterreicher Eines Sinnes sind, Eine große Familie zu bilden. Ich danke Ihnen, daß Sie gekommen sind. Zum ersten Male sind es Landsleute, denen ich meine Braut zeigen kann. Nach diesen Worten begab sich das Brautpaar auf seine Plätze, der Kronprinz Rudolph in der Mitte, rechts Prinzessin Stefanie, und der König, links die Königin und die Prinzessin Clementine. Den Beginn des Konzertes machte die Huldigung, Gedicht von Franz Krämer, Musik vom Dirigenten Prof. Rudolph Weinwurm. Der Text lautet:

> Heil jenem Tag! Heil jener Stunde,
> In der, begrüßt mit Jubellaut,
> Durch Oesterreich ging die erste Kunde
> Von seines Kaisersohnes Braut!
> War auch der Lenz noch nicht gekommen,
> Der blüthenduftige Genius,
> Ward diese Botschaft doch vernommen
> Als seines Nahens erster Gruß. — —
>
> — — Und weil die Macht des Liederklanges
> Das Herz beseeligt und erhebt —
> Und weil auf Flügeln des Gesanges
> Die Freude gegen Himmel schwebt —
> — — So laßt es uns in Tönen sagen,
> Die fernher wir gekommen sind, —
> Daß alle Herzen für Dich schlagen
> In Oest'reich, hohes Königskind!
>
> Sei huldvoll unserm Sang gewogen!
> Wenn er Dein Herz ergriffen hat, —
> Wiss', daß im Geist mit uns gezogen
> Die alte Donau-Kaiserstadt!
> Den Liederstrauß, den wir Dir bringen,
> Gewunden hat die Liebe ihn,
> Die Lieder nimm, die wir Dir singen,
> Als erste Huldigung von Wien.

Der prächtigen Aufführung dieser klangvollen, höchst sorgsam gearbeiteten Tonschöpfung Weinwurms folgte lebhafter Applaus von Seiten der königlichen Familie. Hierauf folgte der Vortrag von Schubert's: „An die Entfernte". Dieses Lied wurde prachtvoll gesungen. Der Verein trug noch Engelsberg's „Frühlingslied", Kremser's altniederländisches Volkslied, Tyroler National- und Kärntner Volkslieder vor. Den Schluß bildete Kremser's „Gruß aus Oesterreich", Gedicht von Weyl.

> Wir flogen jubelnd, Lerchen gleich,
> Dir holde Braut entgegen
> Und brachten Dir aus Oesterreich
> Der Völker Gruß und Segen.
>
> Der Wiener Liebe sprach zu Dir
> Durch uns're schlichten Lieder
> Und frohen Sinnes kehren wir
> Zurück zur Heimath wieder.
>
> Die Huld, mit der Du uns beglückt,
> Gott wird sie reich Dir lohnen,
> Wenn Dich die Myrthenkrone schmückt,
> Gesegnet von Millionen!
>
> Gar treue Herzen harren Dein
> Am blüh'nden Donaustrande,
> Kehr bald in unsere Heimath ein,
> Im neuen Vaterlande!"

Kronprinz Rudolph trat sodann nach beendigter Serenade vor und sprach: „Im Namen meiner Braut und in meinem Namen danke ich Ihnen für diesen echt österreichischen Sängergruß aus unserm lieben Heimathslande, aus unserm schönen Wien. Er wird mir immer unvergeßlich bleiben. Die Königin trat auf Dr. Olschbauer zu und heftete ein prachtvolles weiß-rothes Fahnenband von schwerer Seide an das Vereinsbanner. Dasselbe trägt in Gold gestickt die Inschrift: „En souvenir reconnaissant de l'aubade du 20. Mai 1880"; darunter das königliche Wappen und die belgische Devise: „L'union fait la force". Das Wappen ist mit echten Perlen, Smaragden und Rubinen geziert. Hierauf folgte eine lebhafte und ungezwungene Konversation mit den Dichtern, Komponisten und Sängern der Festchöre. Die Sänger folgten dann der königlichen Familie in das Schloß, wo die Conversation fortgesetzt und im anstoßenden Klaviersaale Eis und Champagner servirt wurde. Der König nahm ein Champagnerglas und stieß mit Olschbauer an. Dieser verkündete sodann den Sängern, daß Se. Majestät geruhte, sein Glas auf das Wohl des Wiener Männergesangvereins zu leeren. Er setzte dann fort: Ich erhebe nun mein Glas auf das Wohl des Königs, des weisen Regenten eines freien glücklichen Volkes, auf die Königin, seine tugendsame Gemahlin und auf unsern vielgeliebten Kronprinzen. Sie leben hoch!" Dreimal vermischtes Hoch folgte diesen Worten. Hierauf stieß der Kronprinz mit Olschbauer an und leerte sein Glas. Nachdem die königliche Familie und der Kronprinz nochmals ihren Dank ausgesprochen, verabschiedeten sich dieselben und die eigentliche Festlichkeit war zu Ende. Man besichtigte noch die Sehenswürdigkeiten von Brüssel; sodann fand ein gemeinsames Diner in den Hotels, ein Konzert zum Besten der Armen im Theater Royal de a Monnaie und ein gemeinsames Abendessen statt. Die Sänger verabschiedeten sich sodann mit vielen Dankesworten von der Stadt Brüssel, in der sie viele Triumphe eingeerntet hatten. Ein Theil fuhr dann nach Wien, ein anderer besichtigte noch Antwerpen.

Otto Keller.

Franz Suppé
und sein Werk „Donna Juanita".

Unter allen Kunstliebhabern und Musik-Enthusiasten bleibt immerhin das echte „Wiener Kind" am originellsten. Besonders beliebt bei ihm sind das Erhaschen und das möglichst weite Ausbauen von ureigenen Legenden, welche sich an Thaten seiner verhätschelten Lieblingsmeister knüpfen. Ebenso ist es für den Wiener charakteristisch, daß er sich eines Kunstgenusses halber eher außer Athem laufen würde, als befürchten zu müssen, jene zu versäumen. — Und zu den selbst von der Kritik unangefochtenen Lieblingen gehört in erster Reihe Franz Suppé, ungeachtet der Thatsache, daß manche seiner Operetten Hals über Kopf eingeübt werden müssen, eben weil der Meister kurz vor Thoresschluß die Komposition zum Druck schickt. So erging es auch der „Donna Juanita". Suppé hatte versprochen, bereits im Spätherbst die Operette abliefern zu wollen, weil deren Aufführung schon am 1. Januar dieses Jahr in Aussicht genommen war. Indessen hatte der Meister sich einen kleinen Landsitz in einer schönen Gebirgsgegend gekauft, wo er nach seinem Triumphe den Sommer über ausruhte; so verflogen in süßem Nichtsthun die heißen Monate. — Da kam der Herbst mit seinen gelben Blättern und auch die Schwalben kehrten südwärts. Suppé sah ihnen nach und dachte mit Maria Stuart: Wer mit Euch wanderte — —. Jetzt zog es auch ihn mit tiefer Wehmuth nach seinem Heimatlande, welches er nur einmal, und zwar in frühester Jugend, gesehen, — nach dem herrlichen Italien. Und jemehr Schwalben vorüberzogen, desto heftiger zog es auch ihn. Und als dann eines Morgens kalte Regenschauer an sein Fenster schlugen, war es drinnen still geworden, denn Suppé saß bereits im Eisenbahnwagen und eilte der Vaterstadt Giovanni Boccaccios, dem schönen Florenz, zu. Die Wochen vergingen dem Meister wie Tage, und auch die Wintersaison war bereits angebrochen, als er nach Wien zurückkehrte. Am Tage nach seiner Rückkunft erhielt Suppé den Besuch des Directors Tewele. „Bist Du fertig?" war das Erste, was er dem Komponisten zurief, als er in das Zimmer Suppé's trat. „Wie heißt, fertig?" erwiderte Suppé in dem eigenthümlichen Jargon der Leopoldstadt; „ich habe noch nicht einmal den Anfang gemacht, morgen kauf ich erst das Notenpapier!" Andern Tages sah man wirklich Suppé der Stadt zuschreiten, und als er heimkehrte, trug er ein dickes Packet unter dem Arme, das war das Notenpapier für die „Donna Juanita"! Und von diesem Tage an war Suppé nicht mehr zu sprechen. Wochenlang blieb er abgesperrt in seiner Arbeitsstube, wo ein Klavier steht, ein Meisterstück an disharmonischer Verstimmung und Tonlosigkeit; die Saiten fehlen, zerbrochen sind die Hämmer — und dennoch kann Suppé dieses Instrument am wenigsten entbehren; hier komponiert er seine Operette, wobei er nicht etwa auf den Tasten spielt, — nein, niemals, er schreibt auf dem Deckel seines Klaviers und was er geschrieben, ist mit Bewunderung aufgenommen worden. So, den Kopf in die eine Hand gestützt, in der andern die Feder haltend, lehnt Suppé auf dem Instrumente. Ebenso einfach, wie das ihn umgebende Scenarium, ist sein Kostüm, welches aus einem langen, grauen Schlafrocke besteht, in dessen Gürtel zwei bis drei blaue Taschentücher stecken, mit denen er nach jeder Prise den hervorstehenden Theil seines Gesichtes reibt, wenn dieser etwas zu stark „verschnupft" ist.

Huhn.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ein Besuch Liszt's in Sondershausen.

Unser thüringisches Städtchen, das schon seit vielen Jahrzehnten einen hohen Rang in der musikalischen Welt einnimmt, ist gar häufig ein Wallfahrtsort für strebsame Jünger der Tonkunst, und manch' hoher Meister derselben hat schon in seinen Mauern geweilt. Fürwahr! Es wird auch dort durch die Fürstl. Hofkapelle ein Kunstgenuß geboten, wie man ihn nur selten zu hören bekommt und noch dazu — ohne Entree. Die musikalischen Aufführungen nach dem Platze, auf dem sie stattfinden, „Loh-Konzerte" genannt, sind ein Geschenk unseres Fürsten, zu denen ein jeder freien Zutritt hat, der die Mühe nicht scheut, nach einem von hohen Bäumen umgebenen großen Platze inmitten des Fürstlichen Parkes zu pilgern. Jeden Sonntag strömen nun in Schaaren die kunstsinnigen Bewohner von Sondershausen und Umgegend nach dem herrlichen Lohplatze, um hier inmitten der freien Natur den Klängen Euterpe's zu lauschen. —

Es dürfte vielleicht für die Leser d. Bl. nicht unwillkommen sein, wenn ich mir hier einen kurzen Rückblick auf die musikalische Vergangenheit unserer Kapelle gestatte.

Von den früheren Kapellmeistern war Gottfried Hermann (1844—1858, gest. 1878 zu Lübeck) der erste, der die Loh-Konzerte zu einer höheren Bedeutung brachte. Er selbst war ein gediegener Musiker, der sich mit allen Kräften bemühte, das Publikum durch gute Auswahl der Tonwerke musikalisch heranzubilden. Er brachte schon damals die ersten beiden Sinfonien Schumann's zur Aufführung, wie ja auch Sondershausen mit zu den Städten gehörte, wo dessen 2. Symphonie (C dur) zuerst mit großem Beifall aufgenommen wurde. In der Leitung der Kapelle folgte dann Eduard Stein (1853—1864). Es wird wohl unvergeßlich bleiben, was dieser Mann für unsere Stadt in Betreff der Tonkunst gewirkt, und was ihm besonders die neudeutsche Schule zu verdanken hat. Den vielverkannten und vielgeschmähten Berlioz führte er zuerst bei uns ein. So z. B. seine Harold-Sinfonie, seine Ouverturen zu „König Lear, Vehmrichter, Carneval romain;" ferner die sinfonischen Dichtungen Liszt's, soweit sie bis dahin entstanden waren, wie „Preludes, Mazeppa, Festklänge, Tasso, Orpheus, Prometheus und die Faust-Sinfonie". Mitten in seinem Wirken wurde er aber plötzlich von dem Tode hinweggerafft. — Seine Stelle nahm Friedrich Marpurg, der Urenkel des berühmten Theoretikers ein, (1864—1867) der zugleich ein trefflicher Pianist und Komponist war. Eine neue Aera entstand für unser Musikstädtchen, indem der als Dirigent und Komponist hochbegabte Max Bruch, 1867 bis 1870 nach Sondershausen berufen wurde. Unter ihm erfreute sich besonders die klassische Musik und Mendelssohn einer besonderen Pflege. Die Mozart'schen und Beethoven'schen Sinfonien, vorzüglich „die Neunte", stehen bei den Sondershausern noch in guter Erinnerung. Wohl auf Anregen des geistvollen Biographen Bach's, Dr. Philipp Spitta, der sich mit Bruch zu gleicher Zeit in Sondershausen aufhielt und dessen 1. Band auch hier entstand, gelangten auch verschiedene Schöpfungen des hehren Altmeisters des Kontrapunkts zur Aufführung. Bruch selbst schuf hier einige seiner bedeutendsten Werke: die erste und zweite Sinfonie (F moll), das wohlbekannte herrliche 1. Violinkonzert, Normannenzug, Hermione, Römische Leichenfeier u. s. w.

Nach Bruch's Weggange wurde Max Erdmannsdörfer, ein Schüler von J. Rietz, zum Kapellmeister (1871) berufen. Wenn dieser Dirigent auch einer der starrsten Anhänger der neudeutschen Schule ist, wenn er auch die Vertreter derselben etwas gar zu oft auf dem Programm erscheinen läßt, so vernachlässigt er doch in keiner Weise die klassischen Werke, und beteiligt sich an ihnen mit derselben Hingabe, mit demselben unermüdlichen Fleiße, daß keine Nüancierung, kein orchestraler Effekt verloren geht. Seiner genialen Leitung ist es gelungen, daß Sondershausen, dessen Kapelle ja größtenteils aus Künstlern besteht, eine Musikstadt geworden ist, die zu den vorzüglichsten Deutschlands gehört.

Schon seit längerer Zeit bildet nun Sondershausen einen Anziehungspunkt für musikalische Größen. Reinecke, Rietz, Rudorff, v. Bülow, Lassen, Dietrich, Litolff u. v. A. verweilten öfters und gern in unseren Mauern; Raff kam eigens hierher, um sein neues Violin-Konzert in einer Probe zu hören; Liszt, der wandernde Großmeister der neudeutschen Schule, kann es nie unterlassen, wenigstens einmal jährlich unserer Kapelle einen Besuch abzustatten. „Sondershausen behält immer etwas vortrefflich Sonderliches, was mich anzieht", waren seine Worte schon vor Jahrzehnten. Der liebenswürdige Meister läßt sich dann auch gern bewegen, zum Dank für die künstlerischen Leistungen der Kapelle, sein wunderbares Klavierspiel hören zu lassen.

So war auch am 4. Juli Liszt wiederum erschienen und zwar in Begleitung einer großen Anzahl von Künstlern und Künstlerinnen, wie der Professer Carl Riedel, Kommissionsrat Kahnt aus Leipzig, Dr. Gille aus Jena, Pianist Reuß aus Weimar, die Komponisten Bendix und Mathison Hansen aus Kopenhagen, Servais (Bruder des berühmten Cellisten) aus Paris, Reißenauer aus Königsberg, Tohlig aus Teplitz, J. v. Witt aus Schwerin, Vera Timanoff, Pianistin aus Petersburg, Baronesse von Meyendorff 2c.

Da zu Ehren der anwesenden Gäste das Loh-Konzert diesmal im Fürstl. Theater abgehalten wurde, so war schon mehrere Stunden vor Beginn der Aufführung der innere Raum vollständig besetzt. Das Konzert, das uns geboten wurde, war aber auch ein ganz vorzügliches. Eingeleitet wurde es durch H. Berlioz's Ouverture zu „König Lear" (op. 4). Berlioz komponierte dieselbe „in den zwanzig glücklichsten Tagen seines Lebens" 1813 zu Nizza und gehört sie gewiß zu seinen anziehendsten und ergreifendsten Tonschöpfungen. Deutlich heben sich namentlich darin ab die Hoheit des wahnsinnigen Königs und die sympathische Gestalt der Cordelia, vermischt mit der Glut der Phantasie und dem rhythmischen Pulsschlag der leidenschaftlichen Franzosen. Die 2. Nummer, Wagners neukomponierte Bacchanale zum Tannhäuser, nahm mit ihren Herz und Sinne berauschenden Melodien und Harmonien die Gemüther aller Zuhörer gefangen. — Die Frau unseres Kapellmeisters, eine der besten Schülerinnen Liszts, Frau Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer, spielte Liszts gigantisches A dur-Konzert mit einem solchen Gefühl und einer solchen Sicherheit und Festigkeit des Anschlags, daß der Beifall des überfüllten Hauses nicht enden wollte. Ihr Spiel war aber auch von einer zauberhaften hinreißenden Wirkung, daß selbst Liszt, der liebenswürdige Künstlergreis, ihr mit freundlichem Nicken und Händeklatschen ungeteiltes Lob spendete. — H. v. Bülows Nirwana, ein sinfonisches Stimmungsbild, ist wohl eine schwierige, farbenreiche Orchesterkomposition, die eine tüchtige wohlgeschulte Kapelle verlangt, aber Herz und Gefühl bleiben bei diesem Werke kalt. Dagegen war die Ouverture: „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, ein Prachtstück voll interessanter Rhytmik und Melodik und sollte eine Repertoire-Nummer unserer Orchesterkonzerte bilden. Der früh verstorbene Komponist hat sie nur als vierhändige Skizze hinterlassen; Liszt aber hat sie in neuester Zeit in der ihm eigenthümlichen glänzenden Weise für Orchester bearbeitet. Ein starkes Stück Berlioz steckt in dieser Ouverture; aber doch verwandelt sich die Laune, die Bizarrerie des geistreichen Franzosen in ein ernsthaftes,

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Dem Dichter hochachtungsvoll gewidmet.

Am Ammersee.

Ged. v. Dr. Ernst Ziel.



P. J. T. 2706


L'istesso movimento (ma poco a poco animato e cresc.)
ten. Traut war es zu ko- sen Boot an
de. f Ab stiess er den Na - chen, er schwenk - te den
de; pp Sie seufzt in die Lüf - te, die tra - gen es
ten. pp Nun schim - merts her - ab a - la - ba - ster -
cresc.
Boot, Wenn die Was - ser rausch - ten im Am - mer -
Hut: Da rausch - ten die Was - ser im Am - mer -
fort, Und die Was - ser rau - schen im Am - mer -
weiss, Durch die rau - schen - den Was - ser im Am - mer -
riten.
legato sempre
Più lento.
morendo
see. Und ü - ber ein Jahr, wer weiss, bin ich todt
see. Dem Kö - nig ge - horcht ein Sol - da - ten - blut
see. Dein Lieb - ster, der schlum - mert am Hai - de - ort
see. Gold - haa - ri - ge Stirn, wir um - plät - schern dich leis
a tempo
cresc.
1-4. A - de nun mein Schatz, a - de, a - de, a - de nun mein Schatz!
p a tempo
ppp
riten.

innerlich gerundetes Gepräge. Sie machte auf das Publikum einen gewaltigen, tiefen Eindruck. — Ferner wurde uns vorgeführt Fr. Schuberts Divertissement à la Hongroise (op. 54), ursprünglich für Piano zu 4 Händen geschrieben, in farbenreicher Bearbeitung von Liszt und Erdmannsdörfer. Das Andante und Allegretto von Erdmannsdörfer erregte durch seine und taktvolle Instrumentierung allgemeinen Beifall; der ungarische Marsch, von Liszt instrumentiert, elektrisierte das Publikum dermaßen, daß das Beifallsklatschen nicht enden wollte. — Die Krone des Abends war gewiß Liszts Dante-Sinfonie. Ueber dies großartige Tonwerk ist schon viel Staub aufgewirbelt worden. Die Einen können sich nicht genug des Lobes darüber erheben, die Andern nennen es ein gräßliches Tongewirr, den Ausfluß eines Höllenbreugbels. Unstreitig ist diese Tonschöpfung ein Riesenwerk, das nur von den bedeutendsten Orchesterkräften überwunden werden kann; es ist ein Werk, das uns in die Welt der geheimsten und tiefsten Gefühle versetzt, uns diese durch Töne entschleiert. Im inferno ist der ewig verzehrende Schmerz einer hoffnungslosen Seele ausgeprägt, der im pugratorio durch die göttliche Liebe gereinigt, geläutert wird und sich im Magnificat und Hosianna in die höchste Glückseligkeit, in die himmlische Freude auflöst. Fürwahr! ein wunderbares, tiefergreifendes Gefühl muß einen Jeden beschleichen beim Anhören dieses tief erschütternden Tongemäldes, noch dazu, wenn der Schöpfer desselben mit uns in demselben Raume weilt! — Großartig war aber auch am Schluß des Konzerts der Beifall und Meister Liszt mußte sich mehrmals dem auf das Höchste begeisterten Publikum zeigen, wobei er von der Kapelle mit einem Tusch begrüßt wurde.

Am darauf folgenden Tage fand eine Matinee beim Hofkapellmeister Erdmannsdörfer statt. Zur Aufführung gelangten: Trio von Napravnik (op. 24), das im Jahre 1876 von der russischen musikalischen Gesellschaft preisgekrönt wurde, Lieder von Liszt, Frau und Herrn Erdmannsdörfer. Der Pianist Reuß spielte eine Fantasie quasi Sonate „Après une lecture de Dante" von Liszt und zum Schluß spielte der Großmeister des Pianos mit seiner Schülerin Frau Erdmannsdörfer-Fichtner die vierhändigen „Nordseebilder" von Erdmannsdörfer.

Wenige Stunden später entführte das Dampfroß den großen Meister unserem Städtchen. Möge er recht bald wieder seinen rastlosen Fuß in dasselbe setzen, um den Bewohnern von neuem einen so hohen, künstlerischen Genuß zu bereiten.

G. Liese.

Zur Beethovenskizze in Nr. 6 der Neuen Musik-Zeitung.

Wir erhalten nachstehende Zuschrift unseres verehrten Mitarbeiters Herrn Professor Dr. Ludwig Nohl:

In die biographische Skizze von Beethoven haben sich einige Irrtümer hinsichtlich der Daten eingeschlichen, die nachstehend berichtigt werden mögen. Die Zeichnung des Ganzen ist nicht unrichtig, der Geist und Charakter Beethovens im Gegenteil recht gut gefaßt. Allein eine Reihe einzelner Angaben ist teils falsch teils ungenau, und als Verfasser der ersten quellenmäßigen und vollständigen Biographie des Meisters bin ich nicht blos in der Lage, sondern habe zugleich als solcher und als Mitarbeiter dieses Blattes die Pflicht, hier in den Hauptpunkten Abhilfe zu schaffen, damit nicht auch jede mitgeteilte Einzelnheit als sichere Thatsache genommen werde.

Sogleich die Benennung von Beethovens Vater als „Dirigenten der Hofkapelle" beruht auf einer Verwechslung mit der Stellung des Großvaters: Johann van Beethoven war und blieb zeitlebens in der subalternen Stellung eines Hoftenoristen, was für des Sohnes Existenz nicht gleichgiltig war, im Gegenteil ihm seine schwierige Jugendzeit eben mit hat bereiten helfen. Daß die Mutter den Knaben „verzogen" habe, darüber ist auch nicht die geringste Nachricht vorhanden. Der sechzehnjährige Beethoven selbst schreibt einige Wochen nach ihrem Tode (Briefe Beethovens, Stuttgart 1865, S. 4): „Sie hatte die Schwindsucht und starb endlich nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden; sie war mir eine so gute und liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte! Und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt?" So tief uns dies in das Liebesbedürfnis von Beethovens Gemüt schauen läßt, so wenig kann daraus ein Schluß auf „Verziehen" gemacht werden. Und alle weiteren vorhandenen Notizen lassen einen solchen noch viel weniger zu. Die „altniederländische Starrköpfigkeit" Beethovens hatte ihren Grund in seiner angeborenen Individualität.

Nicht Max Friedrich „gab den jungen Hoforganisten in den Unterricht Haydns nach Wien", sondern erst sein Nachfolger, Josephs II. Bruder Maximilian Franz, und dies auch erst im Jahre 1792. Der kurze Wiener Aufenthalt im Jahre 1787 aber galt dem Unterrichte bei Mozart, dessen besonderer Gönner der ihm gleich alterige Kurfürst von Köln war. Erst nach Mozarts Tode kam man auf Haydn. Ebenso lautet der Ausspruch Mozarts über Beethoven anders. „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!" hat Mozart gesagt. Daß dagegen ihm irgend jemand in der Welt in seiner Kunst „noch einmal etwas hätte zu raten aufgeben" sollen, konnte der Komponist des Figaro wohl nicht annehmen. Auch „beschloß" Beethoven nicht 1792 seinen Aufenthalt in Wien zu nehmen, sondern er ging eben zu dem Unterricht bei Haydn hin, um dann wie sein Großvater kurkölnischer Hofkapellmeister zu sein. Erst als der Kurfürst nach 1794 dauernd sein Land verlor, nötigten ihn mit den Jahren wider seine erste Absicht die Verhältnisse in Wien zu bleiben und so wurde es seine zweite Heimat.

Bei der Schilderung von Beethovens Naturliebe heißt es: „suchte die wildesten Punkte auf und zeichnete sie". Dies könnte annehmen lassen, daß er gleich Mozart auch den Zeichnenstift geführt habe. Beethoven war aber in allem Technischen, was nicht Musik war, völlig Laie.

Daß Beethoven nach dem Zurückziehen des Fidelio „nur noch einmal mit dem Plane umgegangen sei eine Oper zu schreiben", konnte man schon nach Schindlers Biographie als irrig erkennen. „Beethovens Leben" (Leipzig 1864—76) aber beweist, daß mindestens noch zehnmal ein solcher Plan und meist sehr ernstlich bestand. Nicht jener mangelhafte Erfolg, der sich übrigens vom Jahre 1814 an völlig und sogar glänzend ausglich, war es, was Beethoven nicht zur letzten Ausführung eines der vielen Opernobjekte kommen ließ, sondern das sichere Gefühl, daß einem Beethoven nur ein — Beethoven einen entsprechenden Text schreiben konnte. Einen solchen gab es aber nicht in seiner Sphäre und er selbst mußte von Versuchen sofort abstehen, wie sie, was in der That geschah, praktisch angestellt wurden, und bei „seiner Weise" d. h. bei der Instrumentalkomposition bleiben. Nebenbei bemerkt liegt hier ebenfalls eine der geschichtlichen Notwendigkeiten vor, wie sie eine tiefere historische Erforschung aufzudecken vermag: man erkennt, wie notwendig sich gerade aus diesem Beethoven das wirkliche musikalische Drama und ein R. Wagner hervorgebären mußte.

Der Antrag des Königs von Westfalen war nicht der einzige in Beethovens Leben, er hatte vielmehr schon 1796 einen solchen von Friedrich Wilhelm II. erhalten. Die Reduktion des infolge jenes Rufes ihm ausgesetzten Gehaltes auf ein Fünftel und noch mehr ist nicht thatsächlich genau. Beethoven bezog den Werth des ihm Ausgesetzten nach der vom Staate festgesetzten Skala bis an sein Ende: es waren 1360 Gulden. Die Stellen in Beethovens Briefen, die zu jenem Irrtum verleitet haben, fallen in eine Zeit, wo der Prozeß, den Kinski's Tod und Lobkowitz' Bankerott notwendig gemacht hatten, noch nicht entschieden war.

„Seine einzigen Freunde Hummel und Streicher", — da lese der Herr Verfasser doch einmal jene „Briefe Beethovens" und vor allem die „Neuen Briefe Beethovens" (Stuttgart 1867) nach, ob dies auch nur entfernt richtig ist. Erst ganz spät, in den allerletzten Jahren, trat eine größere Vereinsamung ein und selbst da blieben immer noch mehrere Personen in seiner unmittelbaren Nähe. Ebenso Beethovens Klavierspiel. Er spielte für sich bis in seine letzten Tage, und wie er selbst vor Freuden noch spät und zwar „göttlich" fantasierte, ist „Beethovens Leben" III. S. 643 aus der geselligen Scene vom Sommer 1825 ausführlich zu erfahren.

Die Musik zu Egmont war bereits zwei Jahre fertig, als Beethoven mit Goethe in Böhmen zusammentraf. Es ist eine von Rochlitz' „Fantasieen", daß er sie „sich damals ausgesonnen habe." Nicht der Wiener Magistrat hat die Kantate „Der glorreiche Augenblick" bestellt, sondern sie ward zu einer der Festlichkeiten geschrieben, die der Wiener Hof den zum Kongreß herbeigekommenen Potentaten zur Begrüßung gab. Das war für Beethoven vornehmer und gewinnbringender zugleich.

Ferner den Schritt um eine Unterstützung bei der Philharmonischen Gesellschaft in London „traurig" zu nennen, könnte als ein Tadel Beethovens ausgelegt werden. Man lese aber seines Freundes Breuning Abwehr in dem Buche „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" (Stuttgart 1877 Nr. XLV.) und wird erkennen, wen eigentlich die Schuld für einen Schritt trifft, der allerdings traurig ist, aber nur für die „erbärmliche Zeit der zwanziger Jahre", wie der Herr Verfasser jene Wiener Epoche richtig bezeichnet. Ebendort wird man auch den Bericht über Beethovens letzte Augenblicke finden und daß nicht Hummel und Streicher, sondern einzig Anselm Hüttenbrenner bei dem sterbenden Meister war. Dieser drückte ihm auch die Augen zu.

Ob endlich in Beethoven „der größte Künstler des 19. Jahrhunderts zu Grabe gegangen, der je gelebt, noch leben wird", dies wagt selbst sein — Biograph nicht zu entscheiden, teilt aber übrigens die warme Begeisterung, welche die ganze Skizze ihm entgegenträgt, in jeder Weise.

Heidelberg im Juli 1880. Dr. Ludwig Nohl.

Die Enthüllung des Ambros-Denkmals.

Am 28. Juni fand auf dem Grinzinger Friedhofe bei Wien die Enthüllung des Denkmals des bekannten Musikschriftstellers August Wilhelm Ambros statt. Derselbe verschied am 28. Juni 1876 und aus Beiträgen der Gesellschaft der Musikfreunde, des Abbé Liszt, des Fürst Erzbischofs Kutschker, des Wiener Cäcilienvereins und vieler Verehrer des Meisters wurde ein Denkmal errichtet. Dasselbe besteht aus einem Marmorobelisken, auf dem das wohlgetroffene Medaillon-Bild Ambros' von einem Schüler Kundtmanns vom Bildhauer Czerny angebracht ist. Der Feier wohnten mehrere Celebritäten der Musikwelt, die Familie des Unvergeßlichen sowie seine Freunde und Verehrer bei. Eingeleitet wurde dieselbe durch eine tief ergreifende Rede, vom Preßburger Stadtarchivar Batka, einem treuen Freunde und Herausgeber des Nachlasses, gehalten, die die Verdienste des nun seit 4 Jahren entschlafenen Meisters hervorhob, und schloß mit einem Trauerchor, vom Cäcilienverein vorgetragen.

Ambros ist den 17. November 1816 zu Maut in Böhmen geboren und erhielt, für den Staatsdienst erzogen, eine sehr sorgfältige Erziehung, wobei jedoch seine musikalischen Anlagen keine Berücksichtigung erfuhren. Erst in Prag, wo Ambros das Gymnasium und die Universität besuchte, warf er sich mit Energie auf das Studium der Musik. Nachdem er 1839 die Staatsprüfungen bestanden, und den Grad eines Doktors der Rechte erlangt hatte, erhielt er beim k. k. Fiskalamte zu Prag eine Stelle, in welcher ihm noch Zeit blieb, seinen Musikstudien sich noch eifriger widmen zu können. Zugleich machte er hier die Bekanntschaft trefflicher Künstler wie Kittl, Veit und anderer, die ihm in der Komposition gute Ratschläge erteilten und trat in Verbindung mit Rob. Schumann und der von diesem gegründeten „Neuen Zeitschrift der Musik", deren Mitarbeiter er bis in die neueste Zeit geblieben ist. Als Komponist trat er 1847 öffentlich auf mit einer Ouverture zur Sage „Geneseva", die großen Beifall fand. Darauf komponierte er eine nicht minder günstig aufgenommene Musik zu Shakespeare's „Othello", für welche zum Behuf von Konzertaufführungen A. Meißner und M. Hartmann verbindenden Text schrieben; ferner eine Ouverture zu „Käthchen von Heilbronn", Trios und Klaviersachen, eine Sinfonie, ein Stabat mater, Lieder u. A. m. In diesen Werken, die zumeist auch im Druck erschienen sind, zeigt sich Ambros als ein strenger Schüler Mendelssohns und Gade's; wie diese charakterisiert ihn auch ein religiöses und volkstümliches Element, eine Hinneigung zur Natur und Idylle. Im Jahre 1848 zum Staatsanwalt in Preßangelegenheiten ernannt, wurde A. 1850 Staatsanwalt beim Prager Landesgericht und binnen kurzem auch Direktorialmitglied des dortigen Musik-Konservatoriums. Außer zahlreichen, geistvollen kritischen und ästhetischen Aufsätzen für Zeitungen verfaßte er auch mehrere selbstständige musikalische Schriften als: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, die Grenzen der Musik und Poesie, die Lehre vom Quintenverbot. Bis zu seinem Tode arbeitete er an einer vielversprechenden Musikgeschichte, die nun leider unvollendet bleibt.

Otto Keller.

Das Pyrophon oder Flammenorgel,

dessen gelegentlich des Berichtes über das Musikfest in Baden unter Vermischtem erwähnt wird und als dessen Erfinder F. Kastner in Paris fälschlich bezeichnet wird, ist eine Erfindung älteren Datums. Dasselbe wurde schon im Winter 1866/67 wiederholt nicht allein in Privatkreisen, sondern auch öffentlich in Frankfurt a. M. im Hörsaale des dortigen Senkenbergianums bei den Vorlesungen über Akustik vorgezeigt und zu Gehör gebracht. Es ward dabei die Einrichtung im Detail, sowie die drei verschiedenen Arten, die Schwingungen der „singenden Flamme" dem Auge sichtbar zu machen, genau erklärt, auch die Interferenz der Töne und die durch dieselbe hervorgebrachten tiefen Kombinationstöne vorgeführt und erläutert. — Der ursprüngliche Versuch, die in einer beiderseits offenen vertikalen Röhre suspendierte Luftsäule durch Wasserstoff-Flammen zum Tönen zu bringen, ist schon sehr alt. Das Pyrophon wurde zuerst aufgestellt und beschrieben von dem Engländer Higgins im Jahre 1777. Seit Anfang unseres Jahrhunderts findet man es in allen Lehrbüchern der Chemie unter dem Namen „Chemische Harmonika" verzeichnet. Graf Schafgotsch soll schon vor etwa 20 Jahren gefunden haben, daß es nicht des reinen Hydrogengases, sondern irgend einer regelmäßig genährten kleinen Flamme bedürfe, um bei vier abgestimmten Röhren einen Durdreiklang mit der Octave des Grundtones hervorzubringen. Gegen Ende 1866 fertigte ein geschickter Mechanikus in Frankfurt a. M., um eine Erweiterung des Experiments auf Zusammenstellung einer vollständigen Tonleiter zu versuchen, eine solche Flammenorgel an, bei welcher der Bequemlichkeit wegen die Intonation durch eine eigens instruierte Tastatur gleich der einer Orgel vermittelt wurde, und die zugleich mit einer Vorrichtung zum Regulieren der Flammen, wie zur genauen Einstimmung der Röhren versehen war

H.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über die Musik auf der Bühne.*)

Die Musik auf der Bühne, hinter den Kulissen, oder wie die Theatersprache sie nennt: die sogenannte Theater-Musik ist in der neuesten Zeit ein so integrierender Teil jeder Opern-Aufführung geworden, findet so allgemeine Anwendung bei den Komponisten, und gehört zu den fast täglichen Aufgaben der Szenierung einer Oper, daß es wohl an der Zeit zu sein scheint, in künstlerischer sowohl als praktischer Hinsicht den Gegenstand einer näheren Beleuchtung zu unterwerfen, als dies unseres Wissens bis jetzt geschehen ist.

Ohne Orgel, ohne Trompeten-Chöre, ohne ganze Musikbanden auf der Bühne oder hinter den Kulissen tritt jetzt fast keine Oper mehr vor das Publikum. Unsere Aufgabe ist es nicht, zu untersuchen, in wie fern dies überhaupt gut oder nicht gut ist. Die Erscheinung ist da, und weil sie da ist, in ihrer Berechtigung. Die Bühne hat nicht das Recht, sie abzuweisen oder sich dem oft drückenden Zwange zu entziehen, den sie ihr sowohl in ökonomischer als bühnengeschäftlicher Hinsicht auferlegt, sondern die Verpflichtung, sie dem künstlerischen Ganzen so zu verschmelzen und anzueignen, daß sie nicht als ein Hors d'oeuvre, eine wirkliche Zuthat, als bloßer Schmuck erscheint.

Der in Szene setzende Regisseur hat also nicht allein den künstlerischen Zweck, das heißt, die der Intention des Dichters und Komponisten entsprechende Wirkung auf das Publikum, sondern auch die bühnengeschäftlichen und ökonomischen Bedingungen zu beachten. Könnte man sich die Szenierung einer Oper, was das Arrangement auf der Bühne betrifft, auch unabhängig von dem Einfluß des Musikdirektors (Kapellmeister, Komponist der Oper, Musikdirektor u. s. w.) denken, wie es jedenfalls nicht gedacht werden muß, weil nur eine Vereinigung beider Künste das Richtige erzielt, so ist doch bei der Theatermusik eine vollkommene Uebereinstimmung der Wünsche des Orchester-Dirigenten mit den von Lokal, Personal, Kostüm und Dekoration gebotenen Anordnungen des Regisseurs um so unerläßlicher. — Diese Übereinstimmung hat indessen ihre Schwierigkeit besonders darin, daß der Orchester-Dirigent es gewöhnlich als erste Bedingung stellt, die Leitung der Theatermusik im Zeitmaß und Bewegung eben so selbstständig in der Hand zu haben, als das Orchester, und dies ist denn auch der Grund, weshalb so oft die Uebereinstimmung der Theatermusik mit dem Orchester mißrät, unangenehmes Zurückbleiben im Zeitmaße von Seite der Theatermusik und drängende Bewegung des Orchesters veranlaßt. Allerdings hat man durch die Funktion eines besonderen Dirigenten der Theatermusik diesem Uebelstande abzuhelfen versucht, und Manches wird freilich dadurch gewonnen; aber nur zu oft sind dem Dirigenten der Theatermusik durch die Örtlichkeit der Bühne die Hände gebunden, so daß er bei allem Eifer und man möchte sagen, je größer der Eifer, je weniger im Stande ist, das Rechte zu leisten, weil seine Wirksamkeit von zwei Hauptbedingungen abhängt. Er muß das Orchester hören oder den Dirigenten sehen können. Beides ist der Bühnen-Örtlichkeit wegen oft nicht möglich, wenn die Theatermusik hinter den Kulissen ausgeführt wird. Will er sich blos auf das Hören verlassen, so tritt zunächst der bisher nicht beachtete Übelstand ein, daß der Ton eine gewisse Zeit gebraucht, um den Raum vom Orchester durch die Hindernisse der Dekoration hindurch bis zu dem Orte, wo die Theatermusik aufgestellt ist, zu durchmessen, eben so viel Zeit aber von dort bis zu dem Zuschauer-Raum zurück, so daß das an und für sich kaum Meßbare dadurch ein Zeit-Minimum in Anspruch nimmt, welches jede Zusammenwirkung der getrennt wirkenden Musik von vornherein unmöglich macht, wenn nämlich, und hierauf läßt längere Erfahrung uns den Accent legen, der Orchester-Dirigent nicht der Theatermusik nachgibt, sondern darauf besteht, daß die Musiker auf der Bühne ihm folgen. In einem großen Theater ist in der That die Entfernung von dem letzten Sitze des Zuschauer-Raumes bis zur Hinterwand der Bühne, besonders mit Rücksicht auf das Hindernis der dazwischen hängenden Dekoration in Anschlag zu bringen, wenn man eine wirkliche Vereinigung der Tonmassen hinter der Szene und vom Orchester erreichen will.

Will der Dirigent der Theatermusik sich aber auf das Sehen des taktgebenden Dirigenten beschränken, so ist allerdings dasjenige Zeit-Minimum gewonnen, welches der Ton vom Orchester bis hinten auf die Bühne braucht; denn er kann sein Taktieren genau nach dem einrichten, welches er im Orchester sieht. Dem stellt sich aber nur zu oft das Hindernis der Dekoration entgegen, in der sich kein Platz finden läßt, von wo aus das Auge des Dirigenten gleichzeitig das Orchester übersieht, während seine Handbewegung von den irgend wo aufgestellten Theater-Musikern gesehen werden kann. Ein absolut schlechtes, leider aber oft einzig mögliches Auskunftsmittel ist der Platz in der ersten Seiten-Kulisse, weil erstens das Taktieren für die Theatermusik meist dem Publikum der gegenüberliegenden Seite des Zuschauer-Raums sichtbar wird und so weit vor selten Platz genug für die Aufstellung der Musiker ist, ganz abgerechnet, daß der dort notwendige Bühnen-Apparat das Dirigieren und selbst das Spielen der Instrumente hindert. Genügt aber selbst jedes desfallsige Arrangement, so ist immer unerläßlich, daß der Orchester-Dirigent sich nach der Theatermusik richtet. Macht diese selbst einen Fehler in Takt und Bewegung, so ist es besser, daß das Orchester darauf eingehe, als daß es starr der vielleicht, oder selbst angenommen, jedesmal besseren Intention des Orchester-Dirigenten folgt.

So einfach das Auskunftsmittel des Nachgebens von Seiten des Orchester-Dirigenten erscheint, so selten findet es sich praktisch angewendet, und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil der Orchester-Dirigent sich in seiner Autorität beeinträchtigt glaubt, dem, von einem untergeordneten Teile des Ganzen ausgegangenen Maß der Bewegung zu folgen. Es ist dies keine kleinliche Eitelkeit, kein Dominieren wollen, sondern die Gewohnheit, alle Fäden der musikalischen Ausführung unmittelbar in seiner Hand zu haben. Man kann nicht leugnen und sollte es wahrlich mehr anerkennen, daß das Dirigieren eines musikalischen Kunstwerkes eine selbstständige Kunstleistung ist, wie der Gesang des Sängers, die Kunst des Darstellers, der auch nur Gegebenes reproduziert und künstlerisch belebt. Das Gefühl nur, in dieser Beherrschung des Ganzen durch die Ungefügigkeit eines Teiles, und zwar eines untergeordneten Teiles, der nicht als künstlerischer Moment, sondern nur als Material betrachtet werden kann, gestört und gefesselt zu sein, regt zu kräftigeren Taktschlägen, Äußerung des Unwillens und Drängens, wodurch nichts gebessert, der Fehler im Gegenteil dem Publikum nur bemerkbarer gemacht wird. So schwer es daher sein mag, nachzugeben, so unerläßlich ist es auch. Jedenfalls ist aber die größte Schwierigkeit besiegt, wenn der Orchester-Dirigent die Richtigkeit dieses Satzes anerkennt.

Vielleicht könnte man durch eine einfache Vorrichtung manchem andern Uebelstande begegnen, wenn man auf dem Sitz des Kapellmeisters ein Pedal anbrächte, das auf leichte Weise mit dem hinteren Bühnen-Raum

*) Diesen Aufsatz, der auf den ersten Blick den bühnenkundigen Autor verrät, schrieb der bekannte Hofrat des Kaisers, Louis Schneider und zwar zu jener Zeit, als er an der Königl. Oper zu Berlin als Regisseur angestellt war.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Vor ihrem Fenster.



Stich u. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.
P. J. T. 2711*



p
mf
8
f affettuoso
amabile
ten.
mf
sf
Bei der Wiederholung eine Oktave höher.
1.
2.
D.C. al ⊕, poi Coda.
⊕ Coda.
mf
f
p
mf

korrespondiert und dort, oder nach Bedürfnis auf den beiden Seiten angebracht, hinten durch einen Pendel oder etwas dem Ähnliches den Takt deutlich gibt, den der Kapellmeister geben will. — Eine Schnur in der Hand des Inspizienten, an welcher der Kapellmeister zieht, würde als Avertissement dienen können, worauf das Pedal sofort zu treten wäre. Ähnliche Einrichtungen hat Hr. von Holbein für das Bühnengeschäft auf dem Hoftheater in Hannover angebracht, gehören also nicht zu den sogenannten „gefährlichen Neuerungen", für die, wunderbar genug, das Theater unzugänglicher ist, als manches andere Verhältnis.

Theatermusik tritt gewöhnlich dann ein, wenn irgend etwas Wichtiges, Entscheidendes auf der Bühne geschehen soll: Schlacht, Aufruhr, Festlichkeiten, Züge und dergleichen, wodurch Anhäufung des Personals und Aufstellung von mannigfachem Apparat bedingt wird. Es fehlt daher meist an Platz, und um so mehr, als der Regisseur gewöhnlich die Musik nicht weit genug zurück, und der Kapellmeister die Musik nicht weit genug nach vornen bekommen kann. Dazu das Husten und Drängen des darstellenden und Hülfs-Personals um die Musiker her, der unvermeidliche Lärm in diesem Chaos der mannigfachsten Obliegenheiten und notwendigen Dienstleistungen; — es ist oft zu verwundern, daß überhaupt Theatermusik möglich ist. Soll die Musik aus einer gewissen Entfernung gehört werden und kann also piano sein, so thut man immer gut, die Musiker in irgend ein Zimmer, Garderobe u. s. w. nahe der Bühne aufzustellen, wobei noch der Vorteil eintritt, daß man durch Oeffnen und Schließen der Verbindungsthür, je nach dem Bedürfnis jenes Getragenwerdens des Tones im Freien, je nach dem Winde oder Luftzuge bis zur vollkommensten Täuschung nachahmen kann, versteht sich nur dann, wenn die Theatermusik selbstständig ist und nicht von dem Orchester abhängt. Läßt sich auf jeder Seite hinter den Kulissen, in halber Höhe derselben, ein Balkon, eine Emporbühne anbringen, so würde dies jedenfalls der beste Platz für Aufstellung von Theatermusik sein, weil sie nicht allein das Aufstellen der Platzraubenden Pulte unnötig macht, sondern auch die Musiker aus dem Gedränge des darstellenden und Hülfspersonals entfernt. Der erwähnte Pendel ließe sich an einer solchen Vorrichtung auch am leichtesten anbringen und kaum bedürfte es dann noch eines besonderen Dirigenten.

Hat die Theatermusik im Kostüm auf der Bühne zu erscheinen, so werden allerdings die erwähnten Uebelstände vermieden, dann hat aber der Regisseur darauf zu sehen, daß die Instrumente der gegebenen Zeit entsprechen, in der die Darstellung sich bewegt. Bassethörner, Ophykleiden, Bombardons und dergleichen in der Oper Norma oder in der Vestalin auf der Bühne aufmarschieren sehen, befördert eben die Täuschung nicht, eben so wenig als Notenblätter auf die Klarinetten gesteckt bei griechischen, römischen und mittelalterlichen Kostümen zu entschuldigen sind. Tritt die Notwendigkeit ein, dergleichen Instrumente in einer Zeit auf die Bühne zu bringen, wo sie noch nicht gekannt oder erfunden waren, so muß man suchen, sie hinter Dekorationsstücken oder Gruppen zu verstecken. Ein Anderes ist aber noch zu beachten: Oft stellen Choristen, Figuranten oder Komponisten auf der Bühne Musiker vor, wie z. B. im Barbier von Sevilla und Stradella. Vor den Augen des Publikums bringen sie ein Ständchen und sollen die Ausführung der im Orchester gehörten Musik veranschaulichen: Hier muß dem darstellenden Personal zur Pflicht gemacht werden, sich in den Proben das Einsetzen der verschiedenen Instrumente zu merken und in der Aufführung den Spielenden im Orchester nachzuahmen. Auf der Bühne einen Bogenstrich zu sehen, während im Orchester pizzikato gespielt wird, oder eine an den Mund gesetzte Trompete bei einem Violinsolo ist widerwärtig und störend; eben so ist es aber auch das zu absichtliche, vielleicht gar karrierte, Nachahmen des Spiels im Orchester, wenn nicht eine komische Wirkung beabsichtigt wird. Daß man nicht bloß Lauten und Guitarren auf der Bühne sieht, während unten das ganze Orchester spielt, versteht sich zwar von selbst, wird aber doch so oft vernachlässigt, daß es nicht überflüssig erscheint, daran zu erinnern.

Mancher Effekt der Theatermusik dürfte noch zu erstreben sein, wenn man der Handlung nach auf charakteristische Plazierung oder Vorrichtungen dächte, die den Ton verstärken, schwächen oder von einer Lokalität aus erklingen lassen, über den das Publikum sich keine Rechenschaft geben kann. Eine Theatermusik unter das Podium dicht an den Souffleurkasten, und vom Orchester nur durch die Lampen getrennt, aufgestellt, müßte eine eigentümliche Wirkung des Geisterhaften machen; eben so in einer verdeckten Seitenloge des Proszeniums, wo die Oertlichkeit dies erlaubt, oder selbst, so abenteuerlich dies klingen mag, in der Höhe des Kronleuchters, von wo herab Gesang oder Instrumental-Musik eine bisher nicht gekannte Wirkung hervorbringen müßte. Chorgesang durch Sprachröhren bei Orakeln ist schon angewendet worden; es fragt sich aber, ob Ähnliches durch große Schalltrichter, in denen die Mündung der Holz- und Blech-Blase-Instrumente sich vereinigen, nicht ebenfalls möglich wäre? Gewiß ist auch hierin noch mancher Versuch zu machen, dessen Vorschlag vor 50 Jahren sinnverwirrt geschienen haben würde, der aber in der jetzigen Zeit, wo Tamtams, Posaunen, Kanonenschläge, Amboße schon das Ihrige gethan, gar nicht mehr so fern liegt.

In ökonomischer Hinsicht wäre Vieles über die Verwendung der Theatermusik zu sagen, doch gehört dergleichen nicht hierher. Gewiß ist es aber, daß durch die übermäßige Anwendung derselben fast in allen neueren Opern und Balletten die Kosten auf unglaubliche Weise vermehrt werden, ja in manchen Städten, wo die Extra-Musiker an Sonntagen auf Bällen und an öffentlichen Orten mehr verdienen, als das Theater ihnen geben kann, Opern-Aufführungen an Sonn- und Festtagen geradezu unmöglich gemacht werden.

In einer Besprechung der Theatermusik die Orgel oder die Instrumental-Musik nicht zu erwähnen, welche die Orgel vertreten soll, wäre unverzeihlich; denn auch dieses mächtig wirkende Instrument ist in unsern Opern zu einer gewöhnlichen Erscheinung geworden. Daß nur große Bühnen überhaupt eine Orgel aufstellen können, ist schon durch die Kostspieligkeit derselben bedingt, und auch hierbei ist die Aufstellung, die notwendig eine feste sein muß, wenn das Werk nur einigermaßen bedeutend ist, eine Schwierigkeit, weil der mannigfach beschränkte Raum auf der Bühne sich meist dem wünschenswertesten Platze derselben entgegenstellt. Wollte man den fast mit jeder Oper veränderten Anforderungen an ihre Aufstellung genügen, so müßte die Orgel transportabel sein, dann aber würde die eigentliche Wirkung dieses mächtigen Instrumentes notwendig beeinträchtigt werden müssen, weil sie dann nur klein sein kann und ihre Eigentümlichkeit der vollen kräftigen Baßpfeifen entbehrt, denn nur in den tiefen, windmächtigen Bässen liegt recht eigentlich die Theater-Wirkung der Orgel. Ein Positiv wird in Verbindung mit dem vollbesetzten Orchester zu einer Drehorgel, welcher man in jedem Tone die Oekonomie anhört. Das Einsetzen, Fortschwellen und lange Nachhallen der tiefen Bässe ist es allein, was den Gebrauch einer wirklichen Orgel auf der Bühne rechtfertigt; denn einen Ersatz für den Ton einer kleinen Orgel findet man auch in der Zusammensetzung von Blas-Instrumenten, bei denen die Streich-Kontrabässe indessen nicht fehlen dürfen, und die modernen Baß-Blech-Instrumente, mit Vorsicht geblasen, zu verwenden sind. Wäre es möglich, die Orgel so aufzustellen, daß die Klaviatur und das Pedal durch eine, freilich immer sehr räumliche Verbindung, bei dem Sitze des Orchester-Dirigenten sich befänden, so daß dieser selbst das Instrument spielen kann, so würden allerdings auch hierbei große Uebelstände vermieden. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß, je entfernter die Orgel dem Orchester steht, desto mehr die Verpflichtung für den Orchester-Dirigenten eintritt, dem Maß und der Bewegung des Organisten zu folgen.

Möchten diese wenigen Andeutungen Veranlassung geben, daß Befähigtere diesen Gegenstand, der fast mit jeder neuen Oper bedeutender und schwieriger zu handhaben ist, einer tiefer eingehenden Besprechung für würdig halten. Manches ließe sich vom praktischen Standpunkte aus noch anführen, gehört aber wohl nicht hierher, sondern in solche Zeitschriften, die sich speziell nur mit der Bühne beschäftigen.

L. Schneider.

Die Musik in den Blindenanstalten.

Wenn schon für Sehende die Uebung der Vokal- und Instrumentalmusik eine anregende und bildende Lieblingsbeschäftigung in Mußestunden bietet, um so mehr ist sie es in noch höherem Grade erfahrungsmäßig für Erblindete. — Vor längerer Zeit fanden wir Gelegenheit, die vollständige Nichtigkeit dieser Behauptung in Folge eines Besuches in einer Provinzial-Blindenanstalt festzustellen, wobei wir uns der Bewunderung nicht verschließen konnten über die seelenvolle Hingabe und das tiefe Hineinleben in die Musik, wie auch über die Präzision, mit der das wohlgeschulte Orchester dieser Anstalt die einzelnen Piecen zur Aufführung brachte, und wie sicher Klavier, Orgel und Blasinstrumente gehandhabt wurden. — Ohne Frage ist der Musikunterricht der Blinden bedeutend schwieriger, als bei Sehenden, weil dort in den meisten Fällen die Musik nach dem Gehör geübt werden muß. Indessen darf bei dem Unterricht die Kenntnis der Noten, des Notensystems und der Takteinteilung nicht fehlen; und weil dem Blinden das Sehvermögen als vorzüglichste Bedingung des Spielens mangelt, hat man auf die Ausbildung des Gehörs doppelte Sorgfalt legen müssen und in dieser Beziehung staunenswerte Erfolge erzielt. Bei blind gewordenen Personen trifft meistens die Voraussetzung zu, daß dieselben vordem Noten gesehen, gelernt haben und noch kennen; anders verhält es sich aber bei Blindgeborenen, denen die Kenntnis der Noten fehlt. Erklärte mir doch einer dieser Bedauernswerten auf meine Frage nach der Gestalt einer halben Note: „sie sei etwas Ungeheueres". (Der junge Mann war erst wenige Tage vorher der Anstalt zugeführt worden.) Diesen Blindgeborenen den Begriff der Noten beizubringen, erheischt eine willensstarke Beharrlichkeit, eine zähe Ausdauer. Man wendet bei ihnen ein sinnreiches Mittel an, welches der vorbergegangenen Lehrmethode des Lesenlernens unserer Schriftzeichen entspricht. Auf einem über seiner Grundfläche erhabenen Liniensystem werden erhöhte Notenköpfe in gleicher Weise befestigt, wie Noten geschrieben oder gedruckt sind. An Stelle des Sehvermögens bedient der Blinde sich des Tastsinnes seiner Finger und fühlt somit die Lage und den Wert, die Dauer und den Accent der einzelnen Noten heraus. — Das von dieser Kapelle später gegebene Kirchenkonzert (Oratorium) hinterließ einen tiefen Eindruck bei den Zuhörern schon in Folge des Bewußtseins, daß die Mitwirkenden sämtlich Blinde waren. F.

Text zu „Am Meer"

Von Jos. Löffler op. 22.

in Nr. 7 der Neuen Musikzeitung.

„Die sanften Abendwinde hersäuseln übers Meer,
„Die Blätter leis und linde erzittern um sich her."

„Ein unendlich banges Sehnen ergreifet mich mit aller Macht: —
„Weithin, unermeßlich dehnen die Fluten sich in stiller Pracht."

„Hier unter schatt'gen Bäumen, umrauscht von blauer Flut,
„Laßt ungestört mich träumen: Hier träumt es sich so gut."

„Ein Traum von Glück und Liebe, Ein Traum gar süß und hold
„Ersteht. — O, daß er bliebe in der Verklärung Gold."

„Da reißt das Bild dem Träumer ein Windstoß jäh entzwei
„Und mit dem Glück der Liebe auf ewig ist's vorbei."

„Ruh! armes Herz!
„Leb' ewig wohl, du süßer Traum!
vorbei, vorbei!"

Es wallen und wogen die ewigen Wellen,
Sie kühlen den heft'gen, den brennenden Schmerz;
Ob tausende auch am Gestade zerschellen,
Es rollen stets neue vom Meer uferwärts.

Sie singen von Frieden den kämpfenden Seelen
Und murmeln ein Lied von dem Balsam der Zeit:
„Nicht sollst du, Bekümmerter länger dich quälen,
„Am Ozean schwindet das menschliche Leid.

„Wir rauschen seit Jahrtausenden beständig auf und nieder, —
„Unendlich liegt die Ewigkeit vor unsern Augen da. —
„Es kehren Leid und Freude bei den Menschen wechselnd wieder;
„Beim tollsten Wetter, wildsten Sturm ist Hülf' und Rettung nah".

A. Friedrich (H. Kinne).

Das Schicksal eines Vergessenen.

Wohl keinem der dagewesenen Musik-Komponisten hat das Schicksal ärger mitgespielt, als dem, durch sein innig-mildes, tief leidend ausgedrücktes „Stabat mater dolorosa" bekannten italienischen Tonmeister Emanuele Astorga. Als Sohn einer reichen, aristokratischen Familie Siciliens hat er aus der Musik nie eine Quelle des Erwerbes für sich gemacht; aber was er komponierte, war das aufrichtigste Gefühl seines edlen Herzens.

Im Alter von 21 Jahren war er und seine Mutter dazu verdammt, der überaus martervollen Hinrichtung seines Vaters beizuwohnen, die in Folge eines Aufstandes des unabhängigen Adels Siciliens gegen Spanien vollzogen wurde, an welchem auch sein Vater sich beteiligt hatte. Während dieser Exekution starb die Mutter in den Armen ihres Sohnes, der durch diesen doppelten Verlust in Tiefsinn verfiel. In diesem Zustande brachten einige mitfühlende Freunde ihn in das Kloster Astorga, dessen Namen er später annahm. Hier fand sein erschüttertes Gemüt den wohlthuenden Balsam in den Tönen der von ihm gepflegten Musik. Nach Verlauf von 2 Jahren kam er an den Hof des Herzogs Franz von Parma als Musiklehrer der herzoglichen Tochter, die seine Liebe wohl erwidern wollte, aber nicht durfte.

Nach vielen Reisen durch Europa starb Astorga still und einsam, unbeachtet und unbeweint in Böhmen. M.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 10. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Tanzgeisterchen.

Ein musikalischer Faschingsspuk

von Louis Köhler.

Dunkel herrscht im Ballsaal, die Lüster sind erlöscht, der falbe Mond scheint durch die Fenster und seine Strahlen spielen in kaltem Flimmern auf dem Orchester und dem Parquet. In tiefem Schweigen hört man sterbende Echotöne die Wände hinabgleiten; da schlägt es in der Ecke an, horch, vernehmlich im Dreiviertel-Takte: Eins-zwei-drei — eins-zwei-drei, eine Melodie hallt leise, wie Ahnung dazu. Bist du es, Geist Lanners oder Strauß? Doch horch, es klappt nun auch unter den Notenpulten des Orchesters im deutlichen Zweiviertel-Takt, es zittern Rhythmen dazu, bald im Polka-, bald im Gallopadenstil. Was kichert dort im Mazurkatakt, was wispert hier wie Varsovienne und was säuselt im Walzerrauschen? Wirst du wach, fleißige Violine, und du sinnige Viola? Lebst du auf, weichherzige Flöte, und du spröde Oboe, gefühlvolle Klarinette und ironisierendes Fagott? Was murmelt und brummet ihr patzige Pauke und brummiger Baß? und ihr, was klirrt ihr, kecker Triangel und freche Becken? Heraus, unruhiges Volk, die Mitternacht-Stunde ist da! —

Nun öffnen sich heimlich im Mondzauber die Klappen der Flöten und Fagotten, es weiten sich die Becher und Löcher der Klarinetten und Oboen, es dehnen sich die Stürzen der Posaunen; die Mundstücke der Hörner und Trompeten sperren sich auf und, siehe da, sogar auch die geschlungenen F-Löcher der Geigen, Violen, Celli und Bässe werden größer; wie im melodisch-idealisierten leisen Lokomotivpfiffe sprüht es aus den Öffnungen hervor, dann trippelts und trappelts dahin, kaum den Boden berührend, und alsbald rauscht und raschelt es empor in die Lüfte. Das sind die Geister der Tänze. Der Gesellschaft entstammt und ihr dienend, bilden sie bei nächtiger Weile selber eine Gesellschaft. Doch welch' eine liebliche! O Grazien und Musen, seht und labt Euch an ihren Gestalten, an ihrer Poesie, ihrer Bewegung! Welcher reizende Bau! Der rasche Walzer, die ebenmäßige Form in den glatten gleichen Falten des luftigen Gewandes; — die kurzgeschürzte Polka mit ihren allerliebst hüpfenden Bewegungen; — die Mazurka mit ihrer frappanten Rhythmik bei jedem Schritt . . . In lebendigem Zuge eilen sie dahin, voran die feurige Mazurka mit ihrer Kousine der Polka-Mazurka und einer schlanken Freundin, der interessant schwindsüchtig ausschauenden Gallopade. Hu, wenn sich nur die Alte nicht moquieren wird! rief die kleine Polka. Mein Gott, da kommt sie schon! nun Vergnügen, Ade! Und in der That, langsam und gravitätisch entsteigt soeben der größesten Bratsche die Dame Menuet, behaftet mit den unvermeidlichen „Spuren einstiger Schönheit" und mit einem Pompadour, gefüllt mit gezuckerten Notenköpfchen; sie tritt freundlich-ernst zu den jüngern Tanzgeisterchen und spricht die Ermahnung, doch nicht zu wild zu sein, das Tempo nicht schießen zu lassen, die hohen Töne zu ermäßigen und besonders die Bewegungen anständig zu halten. Sorge nicht, liebe Tante! riefen die Muntern, der allgemein respektierten Dame Menuet die Hände küssend, du sollst deine züchtige Freude an uns haben; und dabei umsprangen sie die Alte in so ausgelassenen Attituden, daß dieser der Pompadour entfiel: „O über die jetzige Jugend!" seufzte die immer noch graziöse Matrone, „so leicht, so ausgelassen! wie anders wars, als Ich jung war! — In diesem Augenblick flog, mit kühnem Sprunge, jener junge Raschwalzer unter die Damengruppe und brachte gleich so viele der reizendsten Attituden und gewinnenden Redensarten an, daß Jede sich zu diesem Chapeau gratulierte. Nun folgten ein Steirischer, der geschmeidig und einnehmend, eine Quadrille, die etwas weltschmerzlich drein schaute, weil die von ihr gewünschte Ehe mit dem Kontretanz, wegen zu naher Verwandtschaft, nicht stattfinden durfte, und ein Kotillon, dem man gleich das Bewußtsein anmerkte, daß er nirgends fehlen dürfe. „Wo nur die kontretanzende Quadrille und die alberne Varsovienne bleiben! Die klatschen sicherlich noch mit der Polonaise über uns!" rief vergnügt-stichelnd die Polka und gewahrte nicht, daß die Dreie bereits hinter ihr standen, natürlich aber sie süß anlächelten, obgleich sie mit den Zähnen knirschten.

Es sollte nun jeder einzelne seine Künste produzieren und allgemein wurde beschlossen, der Raschwalzer sollte beginnen; er schwebte auch sogleich graziös durch den Saal mit angenehmem Tone seine reizende, ihm angeborene Melodie im Dreiviertel-Takt singend. Die Mazurka und Polka sahen zusammen zu und kicherten; sie nahmen den Armen gehörig mit und meinten, er sei doch eigentlich für einen Mann zu weiblich, zu wenig kraftvoll und ließen ihren moquanten spitzen Zünglein freien Lauf. Mein Mann müßte anders sein," sagte die feurige Mazurka; ihre Augen blitzten dabei und ihre Fersen schlugen unwillkürlich im bekannten zuckenden Rhythmus zusammen; doch als der Kontretanz begann, da konnte es die bewegliche kleine Polka nicht mehr ertragen: „Du langweiliger Schlendrian! Das ist zu arg!" rief sie, du bekommst gar keine Frau, höchstens die schleppende Polonaise!" neckisch warf sie ihm eine Hand voll Sechszehntelpausen zwischen die Füße, daß der Tanzende straucheln mußte.

Auch die Andern alle kamen nun an die Reihe; die Polka, die Mazurka und die Polka-Mazurka waren so überaus liebreizend, daß die Varsovienne und die Quadrille vor Neid es-dur-grün wurden, die beiden sittigen alten Jungfern Menuet und Polonaise aber die Köpfe schüttelten und fragten: ob die drei Grazien nicht ein wenig allzu verführerisch seien? Ihnen sagte der schwermütige langsame Walzer, der unbemerkt seinem fortgetanzten Bruder gefolgt war, am meisten zu; auch den Kontretanz rühmten sie, den die Polonaise mit manchem schweraccentuierten Seufzer betrachtete und nachrechnete, wie viel älter sie wohl sei, als er. Am meisten zu bedauern war die Varsovienne, so unschön, so lächerlich erschien sie Allen, in ihren tapsenden Pas, daß kein Auge mit Wohlgefallen auf ihr ruhte; sie hatte in der That etwas Ungraziöses und fast Antiquiertes, wenn sie nach jedem dritten Pas schwerfällig in die Knie sank, oder, bei ruhiger Haltung, mit einer gewissen Einfältigkeit offenen Mundes in den Mondschein glotzte. —

Bald begannen nun die unausbleiblichen Hofmachereien. Gleich und gleich gesellt sich gern, die Parteien des graden und ungraden Metrum standen einander feindlich gegenüber, der Zweiviertel- und Dreivierteltakt waren Antipoden; um so wärmere Sympathie herrschte aber zwischen den verwandten Taktarten. Die Polka und die Kousine Polka-Mazurka hatten Jede ihren Verehrer gefunden und, o Schicksalstückel die Mazurka grade den eben erst noch verspotteten Walzer; sie gingen Hand in Hand und schienen harmonisch Eins im gleichen Ton wie Takt.

Der Kotillon machte auf etwas zudringliche Art der Polka den Hof, die ihn aber schnippisch abfertigte, sobald er ihr nahte, worauf er sich dann jedesmal zur Gallopade wandte; der Steirische und die Polka-Mazurka traten dann ehrwürdig zu der Tante Menuet, beteuernd, sie hätten längst einander geliebt und bäten um ihren Segen. Nun gings an's

*) Im I. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2 Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.



Idylle.

R. Platz.

Andante.

dolce

rit.

a tempo

dim.

p con sentimento

Stich u. Druck v. F. W. Garbrecht's Nachf., Oscar Brandstetter, Leipzig.
P. J. T. 2708*


f
p
dim.
p con amore
rit.
a tempo
p
sempre p

Gratulieren — natürlich nicht ohne Moquieren und so Mancher wünschte heimlich, auch erst so weit zu sein; daher dauerte es auch nicht lange, bis der Rasch-walzer seine schöne Braut, die Mazurka, der Gesellschaft vorstellte, welche Wahl von den beiden alten Jungfern Menuet und Polonaise sehr gebilligt wurde, denn sie hofften, die gar zu feurige Mazurka werde durch ihren Walzer-Gatten Maß halten lernen. Alles war froh, nur zwei trugen die Qualen verzehrender Liebe im Busen. Der schöne langsame Walzer, welcher stets zur Schwermut geneigt war, verschwand so heimlich im Pianissimo-Diminuendo, wie er gekommen, denn auch er liebte seines beflügelten Bruders schöne Braut; die Quadrille aber konnte ihren Jugendgespielen, den nun verlobten Walzer, nicht so leicht aufgeben: sie hatte ihn lange heimlich geliebt und fühlte nun erst so recht, wie verlassen sie war, da Niemand mehr nach ihr fragte. Der Kontretanz hatte sich immer gesagt, daß, da er seine Halbschwester, die Quadrille nicht haben könne, für ihn Keine passe; jetzt aber meinte er, wo Alles liebt, könnte Karl allein nicht hassen; auch war ihm der Gedanke, Garçon zu bleiben, so schrecklich, daß er sich immer wieder vorsagte, die Polka sei doch ein allerliebstes kurzweiliges Wesen, er würde schließlich doch keine passendere Frau, als sie, finden, worauf er ihr dann Herz und Hand antrug, die das kleine pointierte und pikante Ding denn auch mit Freuden annahm. Als der Kotillon dies Pärchen sah, war sein Schicksal entschieden, er hatte in seinem weiten Herzen stets gedacht: wer die Wahl, hat die Qual; nun aber die eine für ihn nicht mehr existierte, durfte er nur noch an die Andere denken, (obgleich er wohl am liebsten Beide gehabt hätte) und war bald glücklicher Bräutigam der Gallopade. — Die unglückliche Varsovienne, die keiner wegen ihres etwas A-moll-mondscheinigen Gesichtes leiden mochte, hoffte noch auf ihren Messias, der da kommen soll, sie von dem Jungfernstande zu erlösen. Während sie heimlich und traurig eine offene Flötenklappe zum Unterschlupf aufsucht, gehen die Übrigen, unter Anführung der Polonaise und Menuet, je paarweise, bei innigster Verkringelung sämtlicher Violin- und Baßschlüssel, durch ein Geigen-F-Loch oder in sonst ein heimatlich-trauliches Instrument, aus dem heraus man alsbald ein harmonisches Klingen der süßen Küsse vernahm, welche durch Aneinandertippen der Melodien-Anfangstöne appliziert wurden. Auch der gute Mond suchte um diese Zeit eine warmdeckende Wolke, um sich, darein gehüllt, hinter dem Horizont zu Bette zu begeben. In den Instrumenten-Wohnungen aber wurde stillvergnügt soupiert: italienische Ariensauce, gebackene Quinten, in Zucker eingemachte Terzen, französische bonbonierte punktierte Rhythmen, gebratene Dreiklänge, geräucherte Oktaven, Rouladen mit Trillern gespickt, dazu Melodien-Limonade, Fioriturenwein, Kastagnetten-Knackmandeln rc. schmeckten göttlich — und nun den Glücklichen Allen eine gute Nacht! —

Leipziger Briefe.

Aristoteles teilt bekanntlich die „nachahmende“ Kunst und somit auch die Musik drei Zwecken zu. Der erste derselben ist die sittliche Bildung. Diesen kann naturgemäß nicht jede Art von Musik erfüllen; vielmehr ist es nur gewissen edelen Kunstarten möglich, dem Bildungsfähigen etwas zu bieten, worüber Freude oder Betrübnis zu empfinden geziemend ist. Der zweite Zweck liegt in der kathartischen Wirkung, das ist die reinigende, die befreiende. Diese beiden Zwecke hat, wie ich in meinem ersten Briefe referierte, die Hofmann'sche Monats-Oper im Carola-Theater unserem Leipzig geboten. Nicht allein die Vorführung hochwillkommener Darbietungen spendete dies Unternehmen dem Musikfreunde, nein sie wirkte auch regenerierend auf unsere zur Zeit etwas versumpften Theaterzustände. „Konkurrenz“ — das war die Springwurzel, welche den gegen Publikum und wohlmeinende Kritik tauben Berg einer kontraktlich in Amt und Würden befindlichen Direktion erschloß und wenigstens zeitweilig eine recht annehmbare Flora aus dem sonst von überwucherndem Unkraut und Sterilität wenig erquicklichen Boden herauszauberte. Mit unserer städtischen Theater-Direktion ist's nämlich eine ganz kuriose Sache. Dem Namen nach führt Dr. August Förster das Szepter, indessen von dem am Theater beschäftigten Personale, wie von der — da draußen stets betrogen — geschäftigen Welt werden nur wenig Sterbliche mit diesem „Namen-Direktor“ in Berührung gekommen sein. Der Herr Direktor des Leipziger Stadttheaters hat sehr oft — ich glaube so auch gerade jetzt wieder — keinen festen Wohnsitz in Leipzig. — Herr Förster wirkte in den letzten Wochen bei dem Münchener Gastspiele mit, welche Darstellungen außer einer Mitwirkungsmarke, welche in Form eines Ordens getragen werden soll, den Beteiligten mehr klingenden als schallenden Beifall eingetragen haben soll. Und drinnen — d. h. also im heimischen Direktionssitz — waltet nicht etwa die „züchtige Hausfrau“, sondern weil der regierende Herr Direktor — genannt Opern-Direktor Angelo — (canis a non canendo) Neumann ebenfalls in die Sommerfrische zu gehen für gut fand, die „dritte“ Dimension, der sogenannte Sekretär Rosenheim.

Wir wollen's nur dieser Verkettung unglücklicher aber immerhin merkwürdiger Umstände zuschreiben, daß wir verschiedene recht saloppe Vorstellungen hinnehmen mußten. Einen „Robert“ beispielsweise hatte mir ein Mißgeschick zu hören vorbehalten, den selbst ein enragierter Freibilletabsitzer — unter welche ich aber nicht gehöre — sicher „zum“ Teufel nicht aber „den“ Teufel zu benamsen haben wird. — — Dem Komponisten Kretschmer, und wie böse Zungen behaupten, auch dem H. Verleger zu Liebe, hatte man ferner auch wieder einmal die bereits beim erstmaligen Debüt sanft zu Grabe getragene Oper „Heinrich der Löwe“ auf die Beine gebracht. Eitles Bemühen! — Wenn auch „Hände gut, alles gut“ einige Hervorrufe stattfanden, wenn auch ferner bei Wiederholungen selbst in wahrer Verrenkung Szenen ver- und abgeschoben wurden, — — Schweigen war der Rest. —

Schlaf nun und ruhe in Träumen von Duft,
Balsam'scher umweh dich die Luft
— (in stiller Klause des Theaterarchivs)
Als dem magischen Brand des Phönix entsteigt
— (vergleiche einige mitleidige Kondolenzberichte)
Wenn er sein eigenes Grablied singt! —
— („Heinrich der Löwe“ im Jahre 1880 zu Leipzig)

— — — — —

Doch Freunde! — nicht diese Töne —
laßt uns angenehmere anstimmen.

Aristoteles hat der Musik auch noch einen dritten Zweck zugeteilt und das ist der hedonische. Es heißt das: die Bewirkung von Lust. Lust empfindet ein Jeder an dem, was seiner Natur gemäß ist, der Edle am Edlen der Unedle am Unedlen. Aristoteles unterscheidet hiernach die „edle Ausfüllung der Mußestunden“ und die bloße „Erholung“. Für beide Gesichtspunkte gaben wohlgefällige Beweise die Sommerfeste, welche unsere beiden akademischen Gesangvereine „Arion“ und „Paulus“ in den letzten Wochen abhielten.

In der blühenden goldenen Zeit, in den Zeiten der Rosen, welcher selige Burschenmai ja leider nur wenige Semester zählt, sind bei „ihm“ wie bei „ihr“ die Studentenbälle, die Studentenfeste — (Pleonasmus! — denn es giebt bei den gemischten Festen im Gegensatz zu den ungemischten Gambrinusfeiern keine Vergnügen ohne Terpsichoren) — Momente, wo sich der Mensch, wenn nicht den Göttern, so doch seinem Gott oder seiner Göttin näher fühlt.

Heinrich Heine, dieser ungezogene Liebling der Muse, spottet so beißend über die Zeit der „blöden Jugendeselei“, indessen — wen diese Freuden nie gelockt, wem sich dieser Himmel nie erschloß, der hat doch wohl ein gut Teil der Wonnen, welche das irdische Trauerthal bieten kann, ungekostet hinter sich. Das unnennbare Sehnen, das keusche Verlangen, welches uns Mozart der liebende Jüngling in der „Entführung“ in dem unübertrefflich musikalisch illustrierten:

„Schon zittr' ich und wanke,
Schon zag ich und schwanke,
Es hebt sich die schwellende Brust.“

so naturwahr malt; — wo ließen sich bessere Studien hierzu machen, als in der Corona, welche diese Studentensommerfeste um sich sammeln! —

Indessen auch ohne diese Reminiscenzen von „Märchen aus schöner Zeit“ boten die beregten Aufführungen musikalisch wertvolle und beachtenswerte Momente. Die Huber'sche Kapelle introduzierte das Arionensommerfest mit den mehr rauschend als gehaltvollen Marsch aus Goldmarks „Königin von Saba“. Webers ewig frische „Freischütz“-Ouverture wurde gefolgt von Rubinsteins pikant instrumentiertem Hochzeitszug aus „Ferramors“.

Von den gebotenen Männergesängen hebe ich heraus: Gades „Warnung“, welche wie C. W. Richters „Ungeduld“ und Richard Müllers „Ständchen“ auf stürmischen Applaus wiederholt werden mußten. Mendelssohns „Jägerabschied“ mit Hörnerbegleitung zeigte den ewigen Jungbrunnen, der für diesen Teil seiner Produktivität die Tonmuse dem Komponisten sprudeln läßt. Jul. Rietz giebt den Sängern in seinem „Lied vom Wein“ mehr wie ein Nüßchen zu knacken. Liedertafeln, die nicht ganz taktfest sind und nicht über gut besetzte ausgiebige Stimmfonds verfügen, werden die Nummer besser hübsch ungesungen sein lassen.

Natürlich wurde auch dem Halbgott Jocus sein Recht. Berners „Studentengruß“, die „Pappeln“ von C. M. Kunz, Zöllners „Wer ist unser Mann“, wie die ausgelassenen „Randglossen zu deutschen Klassikern“, Quadrille für Chor und Orchester von Ed. Kremser ließen auch den ärgsten Podagraisten Hypochondrie und Zipperlein vergessen.

Dieselbe Kouleur — unbewegte Heiterkeit — in Blau — (die Pauliner tragen nämlich blaue Mützen) — brachte der Paulus zu seinem Sommerfest acht Tage darauf. Von einem herrlichen Sommerabend — und die sind dies Jahr sehr, sehr rar — begünstigt, war ein ungemein zahlreiches Auditorium versammelt, welches in des Schützenhauses Garten der Dinge harrte, die da kamen. Ich will meine werten Leser nicht mit der gesamten Programmanführung aufhalten, sondern erwähne nur die ganz prächtig durchgeführten Manuscriptnovitäten von Edm. Kretschmer „Tausendschön“ und „Frau Germania zum Tanz 1870“; ferner sprachen an Gernsheims „Diebstahl“ und Wilh. Sturms „Karneval von Rom“, gedichtet von Scheffel. E. Grünberg hat dem Vereine einen Walzer gewidmet, überschrieben „Wiener Typen“. Strauß sen. und jun schauen mitunter in nicht zu verkennenden Skizzen heraus. Des Tages Abend, dem die Nacht bis zur Morgenpromenade der rosenfingrichen Eos folgte, war der leichtbeschwingten Göttin des Tanzes frisch fröhlich geweiht. — — Im August führte mein Weg mit der Sängerfahrt des Leipziger Sängerbundes nach Halle a. S. „An der Saale hellem Strande“ entwickelte sich, trotzdem daß Jupiter pluvius recht griesgrämlich herunterniefeln ließ, im Kreise der etwa tausend Köpfe zählenden Sanges-Brüder und Schwestern schnell jenes ungezwungene lustige Festtreiben, welches dem Dichter Recht giebt, wenn er sagt:

Wo man singt, da laß dich ruhig nieder,
böse Menschen haben keine Lieder.

Ich will darum auch hier den Kritiker zu Hause gelassen wissen; hier bin ich — Mensch, hier will ich's sein, der auch einmal einen unfreiwillig übermäßigen Dreiklang ohne Skrupel mit in den Kauf nimmt.

Oskar Laffert.

Das Lied unsere Herzenssprache.

Was oft in unser'm Innern wallt
So wunderbar mit tiefem Sehnen,
Das künden Worte nicht, — es hallt
Nur in des Liedes mächt'gen Tönen
So recht hervor, wie es das Herz
Bald jubelnd fühlt, bald tief im Schmerz.

Die Mutter wiegt ihr liebes Kind
Mit leisem Sang in heiter'm Frieden:
„Kommt lichte Englein, kommt geschwind,
Ihr sollt es immer treulich hüten
Und sanft bewachen seine Ruh,
Schlaf wohl, mein kleiner Engel Du!“

Und in der goldnen Maienzeit,
Wo zarter Liebe Knospen springen,
Da läßt der Jüngling und die Maid
Die schönen Lieder sehnend klingen,
Der Lerche gleich, die jubelnd singt
Und sich hinauf zum Himmel schwingt.

Doch wenn Du ohne Hoffen liebst,
Dann trag' es mutig ohne Zagen,
Was hilft es Dir, wenn Du Dich 'trübst,
Du kannst Dein Leid in Liedern klagen;
Es löst des Liedes süßer Lauf
Den Schmerz in stiller Wehmut auf.

Und in der Stunde der Gefahr,
Wenn Riesenstürme uns umsausen,
Dann hört auf hohem Horst der Aar
Die alten Frühlingslieder brausen,
Dann zieh'n wir singend unser Schwert
Für's Vaterland, den heil'gen Heerd.

Und wenn ein liebes Auge bricht,
Der Tod zerreißt die schönsten Bande,
Dann sagen's kalte Worte nicht,
Wir singen still am Grabesrande:
„Leb' wohl, leb' wohl auf Wiederseh'n
Dort einst in jenen lichten Höh'n!“

Heinrich Dietrich.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 11. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Sonate Opus 53 Cdur.

Vorwort.

Da erwähnte Sonate dem größeren musikalischen Publikum nicht bekannt, oder, wenn solches der Fall, manchem ihrem geistigen Gehalte nach noch unverständlich sein könnte, so erlaube ich mir, Folgendes vorher zu erklären.

Trotz der reinen Homophonie der Sonate wohnt ihr mehr der symphonische Charakter inne, und da die Zweiseitigkeit in ihr obwaltet, ist sie großartiger angelegt, als die früheren Werke. Beethoven tritt in ihr, frei von Mozart-Haydn-Schule, in selbstständiger Subjektivität auf mit Schaffen neuer Formen und bestimmteren Wirkungen seiner Ideen.

Der Inhalt des ersten Satzes ist die reinste, ungetrübteste Heiterkeit des sinnlich geistigen Menschen (nach Ernst von Elterleins Intention zu sprechen), steigert sich im zweiten Satze zur höheren Potenz und erreicht im Coda desselben die höchste Verzückung, Jubel und Freude, unter welcher mit titanischer Kraft und seligster Erhabenheit das ganze abschließt.

Zwischen beiden Sätzen steht ein kurzes, sinniges Adagio, das beide auseinander hält, aber in wohlthuendem Kontraste sie noch mehr verbindet und erhebt. Es hat einen eigentümlichen fragmentarischen Charakter und führt in seinen kühnen, harmonischen, aber auch ebenso mystischen Wendungen zum zweiten Satze verbindend hin.

Wollen wir versuchen in faßbaren, poetischen Bildern den Ausdruck dieses Riesenwerkes in seinen Hauptmomenten zusammenhängend wiederzugeben.

Erster Satz; erster Teil. Allegro con brio 4/4 Takt.

Als das Herz mir erbebte in wonniger Lust
Und Seligkeit ahnte die wogende Brust,
Da eilte ich hin an des Meeres Strand,
Wo Himmel und Wasser sich reichten die Hand,
Wo erquickende Wärme erfüllte die Luft
Mit der Dünen Waldung berauschendem Duft,
Wo die Möven sich wiegten im roten Schein
Und die Wogen schäumten wie perlender Wein —
Da saß ich erzitternd vor Freude und Lust,
Und sel'ge Erinn'rung belebte die Brust!

Und wie es so glänzte, gezittert, gelebt,
Wie in Perlenschleier sie eingewebt,
Mit blendenden Kronen so weiß geschmückt,
Bald rollend sich hebend, bald niedergebückt
Sich Woge um Woge mutwillig verdrängt;
Dann kosend im Reigen zusammenverschränkt
Zu glänzendem Spiegel verwandelnd den Sand —
Schaumflocken entsandten herauf zum Land
Da klang es zu mir aus dem wirbelnden Schaum
In schallendem Jubel (ich glaubte es kaum): —

„Kennst du uns nicht wieder du Menschenkind!"
„Wir liebende Freunde von ehemals sind."
„Einfältiger Zweifler, was glaubest wohl du?"
„Wir lebten nicht lange, zerflössen im Nu?"
„Erbärmliches Dasein dies, sieh uns nur an" —
„Wir leben fort, immer, ja ewig fortan" —
„Dann wisse, kurzsichtiges Erdenkind," —
(Da brausten sie um mich im wirbelnden Wind)

„Wenn wir jetzt gewaschen den Dünensand"
„Und fliehen dann Euer erbärmliches Land,"
„Zerschellen wir scheinbar, doch Bruder Wind"
„Leiht uns seine Hand, — und dann geht's geschwind,"
„Vereinigt mit and'rer Genossinnen Schar"
„Um den Erdball herum, denn wisse furwahr:"
„Auch jede von uns aus Milliarden besteht"
„Von Tröpflein, und keins doch untergeht" —
„Und was wir erlebt, auch im raschesten Lauf,"
„Das nahmen in ewigen Wogen wir auf"
„Und sagen auch Dir, schwaches Menschenkind,"
„Daß wir im Erinnern unsterblich sind."

Da war mir's als könnt ich im wonnigen Grau'n
Noch einmal die lebenden Bilder erschau'n
Vergangener Zeiten, glückseliger Lust,
Und zitternd entrang sich der wogenden Brust:
Ja ja, ach erzählt mir (wie bin ich bereit)
Unsterbliche Boten vergänglicher Zeit!

Zweiter Teil.

Da tönte besänftigt der Wogen Lauf
Im milderen Drange nun zu mir herauf;
Wie schwoll mir das Herz so erwartungsreich,
Als könnt ich empfinden und hören zugleich,
Was geschäftig in drängenden Wogen sich schlägt
Und murmelnd Vergang'nes herauf zu mir trägt.

Sie sprachen: „Es ist nicht so lange wohl her,"
„Da verließen wir das karaibische Meer,"
„Wir stoben und ras'ten im leuchtenden Sprung"
(Eine wellenbevölkerte Wanderung),
„Wir wollten nach tropischer Sonnenglut"
„Im Norden erfrischen den kecklichen Mut,"
„Doch als wir die ersten Eisberge geseh'n,"
„Da drehten wir schaudernd mit südlichem Weh'n"
„Und hemmten vergnügt unsern raschen Lauf"
„Und hielten uns tändelnd ein Weilchen auf"
„An einer Küste, die viele Jahr"
„Wohl tausendfach schon gespalten war,"
„Und rollten hinauf, überschlugen uns toll,"
„Und peitschten Delphinen und spritzten sie voll,"
„Und stahlen aus Tiefen den Bernstein herauf"
„Und warfen ihn wieder zum Strande hinauf."

„Doch wie, Du kannst nicht erwarten (fürwahr!)"
(So murmelte plötzlich die Wogenschar),
„Zu schauen noch einmal im Geiste zurück"
„Das jugendlich holde unendliche Glück!"
„Nun suche dir lauschend ein Plätzchen dort aus"
„Und denke, du seiest am Strande zu Haus." —
„Wir wollen in wogender Wirklichkeit"
„Dir plätschernd erzählen aus seliger Zeit."

Introduzione. Adagio molto Fdur. 3/4 Takt.

Da stieg der volle Mond so schön herauf
Und auf dem Meere lag ein matter Schein.
Klar war der Himmel, Sterne tauchten auf
Und Schatten zogen in die Waldung ein,
Und träumend, unbewußt ließ ich mich lenken,
In der Erinn'rung Macht mich ganz versenken,
Und achtend meines Herzens stille Glut,
Erklang es ruhig aus der Wellen Flut:

„Erinnerst du dich jener ernsten Nacht?"
„Du standest regungslos am Schiffesrand;"
„Ein totes Weib ward uns herangebracht,"
„Der kalte Leib in unf're Arme sank"
„Und thränenreich, mit mitleidsvollen Schwingen,"
„Begannen wir den heil'gen Chor zu singen"
„Und trugen sanft und wiegend sie hinab"
„Und schmückten perlenreich ihr stilles Grab."

„Du frugst: „Birgt wohl die neue Welt mein Glück?" —
„Kehr' ich zur Heimat nie vielleicht zurück?" —

Zweiter Satz. Allegretto moderato. 2/4 Takt.

„Da erwachte der Morgen mit rosigem Hauch"
„Und mit kindlichen, lächelnden Spielen"

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Liebesklänge.



Neue Musikzeitung 1. Jahrgang 1880. No 11. P.J.T. 2709 Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln.


mf
p
mf
cresc.
f
decresc.
ritard. assai
a tempo
dolce
ritard.
a tempo
rallent. e dim.
pp

„Erfrischten wir Wogen dir Herz und Aug',“
„Verscheuchten das ängstliche Fühlen.“

„Und Welle um Welle schäumt auf und schwillt“
„Und senkte sich rauschend hernieder;“
„Das weite Meer war ein wallend Gefild,“
„Voll des Wohlklangs duftender Lieder.“

„Und wir sangen sie all, wie im kindlichen Drang,“
„Und die Winde sie eilten zum Spiele,“
„Und alles verhallte im jubelnden Klang“ —
„Eine Welt voll so heit'rer Gefühle!“

„Und es quoll jetzt hervor, was die Seele wohl spricht“
„Und das Herz und die Wogen beweget,“
„Und im wellenden Spiel und im Frühlingsgedicht“
„Hat göttliches Sein uns erreget!“

„„Wie schimmerts und funkelts in heiliger Glut““
„„Und kränzt Euch mit wallenden Locken?““
„„Wie tönt ihr so plötzlich mit kühnerem Mut““
„„Wie des Donners weit schallende Glocken?““

„So frugst du uns damals (wir wissen's genau),“
„Als die Winde so rauschend gezogen“
„Und wie sich verdüstert des Himmels Blau“
(So erzählten mir weiter die Wogen). —

„Schon warfen die leichteren Schuhe wir ab,“
„Verscheuchten für kurz unsere Spiele,“
„Erfaßten so kräftig den Heldenstab,“
„Verfolgten so kühn unsere Ziele.“

„Und wir lachten ihn aus, den verwegenen Wind,“
„Bekämpfend mit unseren Wogen,“
„Und weil wir zu lustigen Spielen gesinnt,“
„Ist er grollend von dannen gezogen.“

„Und wir sprachen: O fürchte dich Liebling nicht,“
„Wir sind dir ja Freunde geworden,“
„Wir wollen erheitern dein Angesicht,“
„Schon öffnen sich liebliche Pforten.“

„Und siehe, wie wir nun so frisch und so klar“
„Nach neu erkämpften Siegen“
„Im Spiegel des Meeres uns heiter und wahr“
„Mit süßestem Wohlgefühl wiegen.“

„Und wiegend und kosend im Wogen der Zeit,“
„In weihevoll göttlicher Stunde“
„Genieße die Wonne und Seligkeit,“
„Wir seien vereint mit im Bunde.“

Coda, Prestissimo.

„Eröffnen dazu nun den wirbelnden Tanz,“
„Umschaukeln mit glänzenden Spielen“
„Dich und deine Liebe im bräutlichen Kranz,“
„Vereinigt mit seligem Fühlen.“

„So damals — und was du auf wogendem Meer“
„Errungen, das bargen wir Scharen“
„Dein Glück, deine Liebe, die Heimat hehr“
„Im seligen Wogen zu wahren.“

„Und willst du erneuern den wonnigen Traum“
„Von ewiger Liebe und Leben,“
„So kehre zurück, und im wogenden Schaum“
„Wird dir ewige Jugend gegeben.“

Und Seligkeit atmend in schwellender Macht
Gleich gigantischen Wogentürmen,
War mir's als könnt ich mit riesiger Kraft
Den unendlichen Himmel erstürmen! —

Franziska Lomtano.

Drei Diners.

Eine Erzählung aus dem Jugendleben des Vaters Karl Maria's von Weber,

von

Ernst Pasqué.

Es war am 15. September des Jahres 1757, als auf der Straße, welche von Hildburghausen durch den Thüringer-Wald nach Gotha führt, ein Reiter in ziemlicher Eile letzterer Stadt zustrebte. Derselbe, ein junger Mann von etwa drei und zwanzig Jahren und schmuckem Aeußern, trug eine hellgrüne, rotausgeschlagene Uniform, und die goldenen Litzen, der rote Federbusch auf dem kleidsamen Dreispitz zeigten, daß er Offizier sei. Auf dem Mantelsack jedoch fand sich ein Gegenstand aufgeschnallt, der nicht das Geringste mit dem Soldaten, noch dem Krieger zu thun hatte. Es war ein starkes ledernes Futteral, in dem eine Geige stak. Der junge Krieger, der die Musik so sehr liebte, daß er sein Instrument sogar mit in's Feld nahm, diente in der Garde des Kurfürsten von der Pfalz, der sein Kontingent zur Reichsarmee hatte stoßen lassen, die unter ihrem Feldherrn, dem Prinzen Josef von Hildburghausen und im Verein mit den französischen Völkern des Prinzen von Soubise, den großen Friedrich von Preußen schlagen sollte. So war der junge Mann auch in's Feld gerückt und befand sich zur Zeit auf dem Wege nach Gotha, um dem Prinzen von Soubise eine höchst wichtige Depesche seines obersten Chefs, des Prinzen von Hildburghausen, zu überbringen.

Schon tauchten in der Ferne die Türme des gewaltigen Schlosses Friedenstein auf und der Offizier trieb seinen Gaul zu stärkerem Lauf an, um sein Ziel recht bald zu erreichen, als er plötzlich aufhorchte, dann den Ziegel stramm anzog und sein Pferd zum Stehen brachte. Aus einem zur Seite der Straße liegenden Gehöft, das zugleich eine Herberge war, wie der weit ausgestreckte eiserne Arm mit dem Schild besagte, ertönte lautes wirres Reden und das ängstliche Aufschreien einer weiblichen Stimme. Im Nu war der ritterliche Offizier aus dem Sattel; den Zügel warf er befehlend einem gaffenden Bauer zu, der bereits das Pferd eines kleinen Wagens hielt, dann trat er ungesäumt in das Haus und in die Schenkstube. Hier tobte ein wüster Tumult und es war höchste Zeit, daß ein energischer Vermittler sich einstellte. Ein Haufen französischer Soldaten war in einer Weise um einen älteren Herrn und eine junge Dame beschäftigt, daß im nächsten Augenblick das Schlimmste erfolgen mußte. Der alte Mann wurde hohnlachend hin und her gestoßen und das Mädchen war bereits unfähig sich ihrer Dränger zu erwehren. Doch kaum hatte die Schöne den fremden Offizier erblickt, als sie mit letzter Kraft sich Bahn brach, auf den Eintretenden zustürzte und rief: „Schützen, retten Sie mich und meinen Vater, um des Himmels Barmherzigkeit willen!“

Der junge Mann fühlte sich mächtig ergriffen von der Schönheit, wie von der Hilflosigkeit der Dame. Mit der Linken umfing er sie und während die Rechte schnell den breiten Säbel aus der klirrenden Stahlscheide zog, trat er den Soldaten mit blitzenden Augen entgegen und rief ihnen mit drohend befehlender Stimme auf französisch zu:

„Zurück! im Namen Eures Chefs! oder ich spalte dem ersten, der sich mir nähert, den Kopf!“

Die Franzosen wichen scheu zurück. Der Offizier und seine Energie imponierten ihnen. Der Tumult schwieg und jetzt vermochte auch der alte Herr sich der Dame zu nähern, die mit dem Ausruf „Vater!“ auf ihn zueilte und weinend in ihre Arme schloß. Der Offizier warf nur noch einen feurigen Blick auf das schöne Mädchen, dann sprach er streng wie vorher zu den Soldaten:

„Was treibt ihr hier? — Antwortet!“

Anfangs wurde nur ein schwaches Murmeln hörbar, endlich aber sagte einer der Franzosen, ein Korporal, der die kleine Abteilung wohl zu befehligen hatte:

„Wir sind hierher beordert, um — den Weg in's Gebirge zu recognoszieren.“

„Weshalb? — So viel ich weiß, wird die Reichsarmee sich in wenigen Tagen mit der des Prinzen von Soubise vereinigen.“

„Mag sein!“ lautete die Antwort. „Doch Monseigneur glaubt die Preußen in der Nähe und will die Vereinigung der beiden Armeen wohl selbst bewerkstelligen.“

„Aha!“ lachte der Offizier in höhnischer Weise. „Und ihr solltet sehen, ob der Paß zum — Entwischen frei sei! — Memmen!“ setzte er deutsch und verächtlich hinzu, dann wandte er sich zu dem alten Herrn und seiner hübschen Tochter.

Die junge Dame war bildschön; ihr herrliches zendreblondes Haar ließ durch seinen leichten Puderhauch den blendenden Teint noch mehr hervorleuchten. Ihre Haltung war stolz wie die einer Prinzessin, doch ihr schönes Auge ruhte mit unverkennbarer Freude und Hingabe auf dem jungen schmucken Krieger. Der alte Herr erhob sich mühsam, reichte ihrem Befreier die Hand und sprach:

„Wie kann ich Ihnen danken, mein Herr, daß Sie meiner armen Tochter und mir in so schwerem Augenblick thatkräftig beistanden! Wir sind auf der Heimreise begriffen, hier eingekehrt, um ein Mittagsmahl einzunehmen, da wir fürchteten in Gotha, das voller Franzosen liegen soll, nichts bekommen zu können. Da fielen die Soldaten in's Haus und nachdem sie Küche und Keller geplündert, nahmen sie auch noch unsere spärlichen Bissen. Doch wenn es nur dies gewesen wäre! — Nun Anna, warum hast Du kein Wort für unseren Retter?“

Der Mund des Mädchens schien freilich stumm zu sein, doch um so beredter sprachen ihre thränenfeuchten Augen, der Druck der Hand, der dem jungen Offizier jetzt wurde und den dieser bis an sein Herz zu spüren meinte. Leicht errötend sagte sie mit einem Anflug von weher Furcht:

„Mein innigster Dank schließt eine Bitte in sich: Verlassen Sie meinen alten Vater nicht, bis die Soldaten sich entfernt! Ich fürchte alles von ihrer Rohheit.“

„Die Schufte!“ murmelte der Offizier zwischen den Zähnen, einen ergrimmten Blick auf die Franzosen werfend, welche teils wieder auf den Bänken lungerten, teils hin und her liefen, wohl nach Speise und Trank suchten, wie erneuertes lautes Reden außerhalb der Schenkstube zu künden schien. „Einen Augenblick Geduld,“ sagte der junge Mann nun mit einem verschmitzten Blick auf die schöne Dame. „Ich werde sogleich Ruhe schaffen und uns von dieser französischen Bagage befreien.“

Rasch stand er auf, trat vor die Thüre, zog ein kleines Fernrohr hervor und spähte mit scheinbar größter Aufmerksamkeit in die Ferne. Plötzlich ließ er das Glas sinken, stürzte in das Haus und schrie aus Leibeskräften:

„Les prussiens! — Die Preußen kommen!“

Hei, wie sprangen da die Franzosen von den Bänken, aus der Küche und dem Keller, und in weniger denn fünf Minuten war das Haus vollständig leer und die Heldenschar auf und davon gelaufen, den Bergen zu, wohl um weiter zu recognoszieren und sich dabei vor den gefürchteten „Prussiens“ zu salvieren.

Lachend warf sich der Offizier auf einen Schemel, dann rief er mit komischer Entrüstung:

„Und mit solcher Bande soll man sich schlagen gegen König Friedrich, den größten Feldherrn des Jahrhunderts?! Es ist eine Schande — eine Lächerlichkeit!“

Auch die junge Dame mußte lachen. Nur der alte Herr blickte trübsinnig auf die leeren Schüsseln vor sich auf dem Tische, der Offizier bemerkte es und rief nach dem Wirt, um neues Essen zu fordern, doch es war auch nicht mehr das Allergeringste im Hause, die Franzosen hatten alles aufgezehrt. Wie die Reisenden gekommen, mit leerem, hungrigen Magen, mußten sie die Herberge verlassen, doch der Offizier tröstete sie mit der Versicherung, daß er in Gotha schon für ein gutes Diner Sorge tragen wolle.

Bevor die kleine Gesellschaft aufbrach, händigte der alte Herr dem Offizier ein Blättchen seines Taschenbuchs ein, auf das er seinen Namen und den seiner Tochter geschrieben. Sie lauteten:

„Johann Ferdinand von Fumetti, Hofkammrat zu Steuerwald, im Fürstbistum Hildesheim“ und

„Maria Anna von Fumetti.“

„Wir werden Sie und den Dienst, welchen Sie uns geleistet haben, nie vergessen. Doch nun sagen Sie uns auch, wem wir zu danken haben,“ so sprach er.

Der junge Mann lächelte, dann antwortete er mit leichter Verbeugung:

„Ich bin Offizier — durch die Umstände, doch Musiker aus Neigung und heiße

Franz Anton von Weber.“

Dann setzten alle drei ihren Weg nach der Residenz Gotha fort.

In Gotha hausten, zur Zeit der Befehlshaber der französischen Armee, der Prinz von Soubise mit seinem Generalstab, seinen Offizieren und — den Schönen des Versailler Hofes wie des Pariser Pflasters, welche die Armee begleiteten, um Teil an ihren Siegesfreuden zu nehmen. Zu der näheren Umgebung des Prinzen gehörten zwei galante Damen von altem Adel doch — sehr modernen Sitten, welche die Pompadour ihrem Liebling Soubise, gleichsam als weibliche Adjutanten, vielleicht auch als heimliche Wächter beigegeben. Auf dem Friedenstein speisten die Herrschaften, etwa 200 Personen, und Herzog Friedrich III. that das möglichste, um seine genußsüchtigen Gäste zu befriedigen. Seine schöne und geistvolle Gemahlin, Louise Dorothea, fügte sich, wenn auch mit Widerstreben, in das Unvermeidliche, denn sie war echt deutsch oder richtiger gesagt, gut preußisch gesinnt, während ihr Gemahl im Grunde gar keiner Partei angehörte. Hatte er doch unter anderem ein Regiment Landeskinder an England verkauft, das sich mit Preußen verbündete, während er zu gleicher Zeit sein Kontingent zur Reichsarmee gestellt. So waren denn die Gothaer in der eigentümlichen Lage, für beide kriegführenden Parteien kämpfen zu müssen, und konnten sie jede Stunde das Vergnügen haben, sich ungestraft untereinander totzuschießen.

Vor etwa einem Monat, am 21. August, waren die Franzosen in Gotha eingerückt, um sich mit der Reichsarmee zu verbinden und dann Sachsen zu überfallen. Doch der große Friedrich gedachte dem Schlag, der ihn empfindlich treffen sollte, schon zuvorzukommen. Den Russen schickte er den General Lehwald entgegen, dem Herzog von Bevern und dem General von Winterfeld überließ er die Oesterreicher und er selbst eilte nach Thüringen. Am selben 15. September war es, und zur Zeit, als unsere drei Reisenden sich Gotha näherten, da läutetete die Tischglocke des Schlosses den französischen Herrschaften zur Tafel. Prächtig war serviert, die Vereinigung der beiden Heere sollte im voraus gefeiert, auf das Wohl des Königs Ludwig XV., der Pompadour, auf künftige Siege, unter dem Donner der Haubitzen des Schlosses, getrunken werden.

(Fortsetzung folgt.)

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 12. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ueber den Verfall der Gesangskunst.

Von **Auguste Götze.**

„Die frühere, wahre, große Gesangskunst ist verfallen! Die Traditionen der alten Italiener sind verloren!“ Diese Klage geht schon seit Dezennien auf musikalischem Gebiet von Mund zu Munde, und leider ist es eine traurige Wahrheit: die Gegenwart bringt nur noch in den seltensten Fällen wirkliche Gesangskünstler hervor! — Was nun aber ist es um diese sogenannte: „verlorene Tradition der Gesangskunst?!“ (der Italiener nicht allein, denn es giebt überhaupt nur eine einzige, richtige und wahre Gesangskunst, die Regeln einer guten, richtigen Tonbildung bleiben ganz dieselben, ob sie im Dienste italienischer oder deutscher Musik steht, und es ist daher nichts komischer als die so häufig an den Gesangsmeister gerichtete Frage: „Unterrichten Sie nach italienischer oder nach deutscher Methode?“) Was nun also ist es um diese sogenannte verlorene Tradition der Gesangskunst? Ist sie ein unwiederbringlich verlorener Schatz? ein auf ewig versenkter musikalischer Nibelungenhort, den aus unergründlichen Tiefen wieder an's Licht des Tages zu ziehen, wir keine Zauberformel mehr besitzen? Nein, Gott sei Dank, nein! Der Schatz ist kein für alle Zeit verlorener, und heute wie immer wäre es Jedem vergönnt, ihn zu heben, der mit festem Wollen darnach suchte, denn: „dieser Schatz, diese verlorengegangene Tradition ist ja nichts anderes, als: **Fleiß, Ausdauer, Geduld, Ernst und Arbeit beim Studium**, Eigenschaften, die unserer heutigen singenden Generation leider fast ganz abhanden gekommen sind.“ Zwischen diesem Jetzt und dem Einst des gesangkünstlerischen Treibens eine Parallele zu ziehen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Ich betrachte zuerst die Art und Weise, in der die Sänger aus jener alten goldenen Zeit der Gesangskunst ihre Studien gemacht haben. Wenn dieselben sich in so weit stimmbegabt zeigten, um zum Zweck ihrer gesanglichen Ausbildung in die altberühmten Schulen und Konservatorien, wie sie Rom, Neapel, Bologna, Venedig 2c. besaßen, aufgenommen zu werden, so durften sie nicht daran denken, diese Schulen vor Ablauf von 8—10 Jahren ernstester gesanglicher und musikalischer Studien zu verlassen. Nachdem sie sich eine solide, umfassende musikalische Bildung angeeignet, und ein oder mehrere Instrumente — oft bis zur Virtuosität — spielen gelernt, begann langsam und systematisch die Entwickelung der Stimme und deren Technik. Jahre und Jahre wurden verwendet auf das Erlernen eines fehlerfreien Tonansatzes, reiner Intonation, auf Ausgleichung der Stimmregister, auf leichte Beherrschung des Tons in allen Stärkegraden — dann auf jene wichtige Eigenschaft: weise Sparsamkeit und richtige Einteilung beim Verbrauch des Atems, sowie zuletzt auf Geläufigkeit und brillante Fertigkeit der Stimme, welche sich, auf solchen Grundlagen errichtet, oft zu einer eminenten und staunenswerten entwickelte. Erst dann, wenn alle diese Eigenschaften einer vollendeten Gesangsweise systematisch und harmonisch herausgebildet waren, traten jene alten Sänger vor das Publikum, welches damals — nur an technisch fertiges und wahrhaft künstlerisches gwöhnt — ein würdiger und maßgebender Richter war, den weder Macht und Glanz der Stimme, noch routinierte Keckheit des Auftretens über den Mangel einer künstlerischen und musikalischen Ausbildung zu täuschen vermochte. Jene Sänger nun, die mit sicherer und gefestigter Technik ihre ersten Schritte in die Oeffentlichkeit thaten, konnten, weil ihnen das Forcieren und Uebernehmen ihres Organs zur Unmöglichkeit geworden war, dasselbe lange Jahre in ungeschwächter Kraft bewahren und entzückten selbst noch im Alter durch die wunderbar geschmeidige Kunstfertigkeit ihrer Kehle. Unserer jetzigen Sängergeneration wird es schwer, nur zu begreifen, und zu glauben, was einst ein Bernacchi, ein Buranello, ein Caffarelli, ein Farinelli 2c. mit ihrem Stimmmaterial zu leisten im Stande waren; Caffelli und Saffarelli machten mit Leichtigkeit Cadenzen von 50 Sekunden Dauer, Ferri lief mit einem einzigen Atemzug zwei Oktaven in aneinander laufenden Trillern auf und ab; und was Farinelli in jenem oft erzählten Wettstreit mit dem Trompeter an Fertigkeit und riesiger Aushaltungsfähigkeit des Atems leistete, ist allbekannt; mit welchem Fleiß, mit welcher Ausdauer, mit welch' eiserner Energie mußte solche Kunstfertigkeit errungen werden! Die aus solchen Studien und Schulen hervorgegangenen Sänger lebten aber nicht nur der schönen Mission: die Welt mit ihrem Gesange zu entzücken, sondern auch der hohen und segensreichen: ihre Kunst lehrend auf ihre Schüler fortzupflanzen. Sänger von so vorzüglicher, durch bewußtvolle Studien errungener Meisterschaft, mußten selbstverständlich auch Meister als Lehrer sein. Jene Zeit war nicht wie die unsere überflutet von Legionen an Gesangsschulen (die alle totes Material sind, sobald nicht Wort und Beispiel des Lehrers es belebt), aber sie war unverhältnismäßig reicher an wahren Gesangskünstlern, denn jene alten großen Sänger belehrten singend ihre Schüler, während heutzutage viele Instrumentalisten — besonders die Klavierspieler, welche letztere wegen der Natur ihres Instrumentes, das ihnen die Töne gleich „fertig“ entgegenbringt, am allerwenigsten dazu befähigt sind, einen tonschaffenden und tonbildenden Gesangunterricht erteilen zu können — sich als Gesanglehrer geriren und unzählige Stimmen und Existenzen zu Grunde richten, von denen das große Publikum dann freilich nichts erfährt! — Jene alten großen Sänger aber gaben ihren Schülern selbst das nötige ideale Tonbild, und dadurch pflanzte sich eine künstlerisch vollendete Gesangsweise vom Lehrer auf den Schüler, und so wieder weiter fort. Interessant ist es, was uns Angellini Bontempi über die damalige Studienweise an der päpstlichen Sängerschule zu Rom, die auch Farinelli gebildet hatte, in folgendem erzählt: „Die Schüler der römischen Schule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillerns an, eine andere zur Uebung geschwinder Passagen, eine andere verwendeten sie auf die Litteratur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimmasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder durch Runzeln der Stirne, oder Blinzeln der Augenlider, oder durch Verzerren des Mundes zu vermeiden. Dies alles war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf die Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Komposition gab und auf die Ausübung derselben auf dem Papier, eine andere auf die Litteratur, und die übrige Zeit des Tages auf das Klavierspiel, auf die Komposition eines Psalms, einer Motette, eines Liedes, oder irgend einer anderen Arbeit, die dem Genie des Schülers gemäß war.“

Vergleichen wir nun diesen kurzen Ueberblick des Studienplans jener römischen Schule mit der Art und Weise, in welcher unsere Sänger der Gegenwart sich in ihre öffentliche Karrière hineinstürzen, so kann uns auch kein leiser Zweifel mehr über die eigentliche Bedeutung jener so mystisch klingenden Worte: „von der Tradition der Italiener“ bleiben. — Zeigt sich heutzutage Talent und Stimme, und eine auch sonst dem

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Künstlerberuf entsprechende Begabung, so werden nicht die nötigen Jahre und Mühen des Studiums, sondern nur der möglichst rasche Abschluß eines glänzenden Bühnenkontrakts in's Auge gefaßt. Während jeder, der zur Künstlerschaft auf irgend einem musikalischen Instrument gelangen will, es ganz natürlich findet, dies Instrument lange Jahre — meist schon in der Kinderzeit beginnend, — zu kultivieren, ehe an ein öffentliches Produzieren gedacht werden kann, erschrecken die heutigen Gesangs-Aspiranten auf's heftigste, wenn man ihnen die Perspektive eines drei- bis vierjährigen Studiums eröffnet; und doch: wie viel öfteren Störungen sind die Uebungen eines Sängers durch Indispositionen und Heiserkeit unterworfen, als die des Instrumentalisten. Trotz alledem aber erscheinen unseren jungen Sängern vier Jahre des Studiums als eine unerträgliche qualvolle Ewigkeit! Nein, nichts von langem Studium! nur rasch hinaus in's öffentliche Wirken und Glänzen! Das ist die Sänger-Devise unserer Zeit, dieser Zeit der Eisenbahnen, Telegrafen und Gründer, kurz des raschen unnatürlichen Verdienens ohne Dauer und Segen. Tonbildung, Ausgleichung der Register, reine Vokalisation, Beherrschung und richtige Einteilung des Atems, Portamento der Stimme, musikalisches Wesen 2c. — wie unnötig ist doch dies alles! in unserer Zeit bedarf es nichts weiter als Stimme, gute Lungen und — falls Aspirantin eine Dame — ein gewinnendes Aeußere und glänzende Toiletten. Sind diese Requisiten beisammen, so gilt es nur noch in möglichster Schnelligkeit die möglichste Tonstärke zu erzeugen, — gleichviel auf welche anstrengende Weise — dann werden rasch Partien studiert, nicht etwa bei einem Gesangmeister, sondern bei einem sogenannten klavierspielenden Einpauker! der die Stichworte singt, und in unvorsichtiger Rücksichtslosigkeit gegen das was „Flaum, Reiz, Timbre" eines jungen Organs sind, zehn, ja zwanzig Mal hinter einander die höchsten, angreifendsten Stellen wiederholen läßt! — und nun hin auf die Bühne, auf das ersehnte Feld der Wirksamkeit! Dort stellt sich leider die traurige Thatsache heraus, daß unser Publikum nicht mehr, gleich dem der früheren Zeiten, imstande ist, künstlerische Behandlung der Stimme von einer rohen, ungebildeten Verschwendung des Tones zu unterscheiden, und es tritt gegenwärtig fast immer und überall der traurige Umstand ein, daß ein mächtig und laut erschallender Schlußton, ein mit Verve herausgeschleudertes hohes c (dieses hohe c, das heut' zu Tage Publikum wie Intendanten in einen wahren Entzückungsrausch versetzt und die unglaublichsten Gagenforderungen machen kann) wahre Beifallssalven hervorruft, auch wenn die vorhergehende Arie noch so mangelhaft und unfertig gesungen wurde. Ob unsere jungen Agathen in den Schlußtakten des Gebetes der großen Arie 3—4 Atem nehmen — ungefähr so:

Mein Gebet zur Himmels ' halle

oder ob sie im neunzehnten Takte der Cavatine: „Und ob die Wolke" das hohe as so heftig, unvorbereitet und fest einsetzen (weil eine leichte bewußtvolle Behandlung des Tones gar nicht mehr erstrebt wird), daß sie es sehr oft nicht die vorgeschriebenen neun Achtel aushalten können, das alles kümmert unser Publikum wenig; sieht die Agathe hübsch aus, klingt die Stimme einigermaßen sympathisch und werden die letzten Schlußtakte, besonders das H, mit Kraft und Verve herausgeschleudert, so bricht fanatischer Beifall los. — Diese anscheinende Liebenswürdigkeit des Publikums aber ist nicht das Glück — nein sie ist der Verderb unserer angehenden dramatischen Sänger: vom irreleitenden Beifall bestochen, glauben sie, nichts anderes mehr anstreben zu sollen, als mit möglichster Tonstärke „loszulegen", wie der übliche Ausdruck es bezeichnet. Eine weitere feinere gesangliche Entwickelung wird immer mehr aus dem Auge verloren, da man auch ohne diese das Publikum befriedigt, ja enthusiasmiert: da wird denn nun „losgelegt", so kräftig und unvorsichtig, bis gar bald erst das Singen und dann zuletzt nicht einmal das Loslegen mehr geht. Die anfangs so verheißungsvoll lächelnde Karrière verwandelt sich rasch in eine Misère voll bitterer Enttäuschung, und die sich meist schon nach einer Thätigkeit von wenig Jahren mit gebrochener, übermüdeter und zerstörter Stimme Zurückziehenden lernen zu spät einsehen, daß sie das verfrühte Glänzen und Karrière-machenwollen mit der Enttäuschung und Verbitterung eines ganzen Lebens bezahlen müssen.

Aber nicht nur die einzelnen Individuen leiden unter diesen Zuständen, auch die Opern- und Kunstinstitute im allgemeinen werden auf's Empfindlichste dadurch geschädigt. Hunderte von begabten, teils recht bedeutenden, vielversprechenden Talenten tauchen alljährlich auf und nur in den seltensten Fällen ringt sich eines bis zum Ziel wirklicher, dauernder Künstlerschaft durch; — die anderen entschwinden so rasch und meteorenhaft, wie sie erschienen, vom Kunsthimmel; ein trauriger Kontrast zu der langjährig ungeschwächten Leistungsfähigkeit jener alten italienischen Sänger, von deren Art und Stoff nur noch einzelne Gesangssterne, wie eine Garcia und Artôt in unsere Zeit hineinglänzen und von der entschwundenen Märchenpracht einer technisch vollendeten Gesangskunst erzählen. — Um nun bei der hier ausgeführten Parallele zwischen den Sängern der Vergangenheit und Gegenwart nicht ungerecht anzuklagen und zu verurteilen, sei gleichzeitig in Betrachtung gezogen, daß unsere heutige vielmehr auf dramatische Accente hin zugespitzte Oper eines Meyerbeer, Verdi, Richard Wagner u. s. w. den Sänger allerdings weniger auf eine gesangliche Vollendung seiner Technik hinweist, als die Melodien eines Mozart und Rossini, die eben gesungen werden müssen. Daß ferner auch gerade unsere moderne Oper mit ihrem deklamatorischen Pathos, mit der Wucht ihrer vollen Instrumentation gar verführerisch den Sänger erregt zum Ausgeben eines fortwährend starken und mächtigen Tones, auch wenn er die Grenzen seiner physischen Kraft überschreitet; aber bei alledem bleibt es unumstößliche Wahrheit, daß sich Sänger, die gelernt haben, ihr Organ in wirklich künstlerischer Weise zu gebrauchen, selbst an Verdi und Wagner weniger rasch fertig singen, als Naturalisten an Opern anderen Genres. Das zarte Organ einer Orgeni ertrug ungeschädigt die Wiedergabe Wagner'scher Frauengestalten, weil diese vorzügliche Künstlerin ihr Material sicher beherrscht und ihre Mittel mit weiser Mäßigung einteilte, während sich leider die größten, massivsten, prächtigsten Organe der jungen Sängerinnen oft schon in einem Jahre an diesen Opern Klang, Duft und Gesundheit des Tones fortsingen.

Aus solchen Erfahrungen erwächst unseren Jüngern und Schülern der Gesangskunst die heilsamste Lehre; möchten sie derselben ihr Ohr nicht verschließen! Möchte die junge Sängerschar die Worte: Zeit, Geduld, Ausdauer, eiserne Energie auf ihre Flagge schreiben und — die Tradition der Italiener wird nicht ferner verloren sein! — Soll das Wirken in unseren jetzigen großen Opernhäusern nicht verderblich für das Organ der jungen Sänger werden, so dürfen sie die Bühne erst mit sicher gefestigter Technik, mit ganz gewonnener Beherrschung ihres Materials betreten und auch während ihrer Bühnenwirksamkeit keinen Tag diejenigen Uebungen und Studien vernachlässigen, welche die Technik flüssig und die Behandlung des Tones leicht und mühelos erhalten.

Möchte die uns jetzt heranblühende junge Sängerschar eine Anzahl mühevoller Lehrjahre nicht scheuen, damit auf diese dann auch die Meisterjahre folgen können, und möchte sie den schönen Ehrgeiz hegen, nicht nur eine Kundry und Ortrud zum dramatischen Ausdruck bringen, sondern auch eine Norma, Lucrezia Borgia, Donna Anna 2c. 2c. singen lernen zu wollen. — Die so angewandten Jahre werden bei der späteren Karrière goldene Zinsen tragen, und neben dem unschätzbaren Vorteil, sich den kostbaren Besitz der Stimme lange Jahre ungeschwächt bewahren zu können, trügen so künstlerisch gebildete Sänger das schöne Bewußtsein mit sich, läuternd und wechselnd auf den Geschmack des Publikums wirken und dieses wieder zu sich heranziehen zu können; denn die Künstler sind es, die ihr Publikum bilden müssen, und kehrten uns erst die Zeiten der vorzüglichen Gesangskünstler wieder, so würde bald auch wieder ein gebildetes, kunstsinniges Publikum im Theater sitzen, das gerecht und an rechter Stelle seinen Beifall spendet.

Konzert-Annehmlichkeiten.

(Eine hypochondrische Plauderei von Hans Hoffmann*)

Vielleicht bist du, geehrtester Leser, ein warmer, aufrichtiger Verehrer der heiligen Cäcilia. Zu jener alljährlich wiederkehrenden Zeit, wenn die Schleusen des öffentlichen Musiklebens aufgezogen werden und eine Sturmflut von Konzerten über die Stadt hereinbricht, dann versäumst du nicht leicht eine Gelegenheit, gute Musik zu hören und dich an den interessanten Leistungen namhafter Künstler zu erfreuen. Selbst im Falle ein guter Freund dich heimsucht, der die Verpflichtung übernommen, zu irgend einem Wohlthätigkeitskonzert Billete anzuzwingen, so bist du nicht hartherzig. Was thut man nicht aus Liebe zur Sache und noch dazu für einen humanen Zweck! Wohlgemut stürzest du dich am Konzertabend in den üblichen nur etwas unbequemen schwarzen Gesellschaftsanzug, nimmst einen kleinen Imbiß zu dir — du vermutest nämlich ganz richtig, daß es höchst ungemütlich sei, mit leerem Magen Musik zu genießen und machst dich auf den Weg, sobald die Zeit zum Beginn heranrückt. Einer jener feinen durchdringenden Sprühregen, gegen welche Schirm, Regenmantel und Gummischuhe nur ungenügenden Schutz bieten, rieselt unaufhörlich herab. Bei solchem Wetter zu Fuß hinzugehen, wäre sehr vermessen, denn es ist dir schon passiert, daß dich eine pleine carrière vorüberfahrende Equipage von unten bis oben mit Straßenkot bespritzte. Eine Droschke zu nehmen, ist wiederum nicht ratsam, denn du weißt aus Erfahrung, wie langweilig es ist, festgebannt in dem Wagen warten zu müssen, bis das zwischen die zahlreichen übrigen Fahrzeuge eingeklemmte Fuhrwerk an die Reihe kommt, seine Insassen vor dem Portal des Konzerthauses abzusetzen. Nach reiflichem Ueberlegen hältst du die Benutzung der Pferdebahn für das einzig richtige und erwartest an der nächsten Ecke die Ankunft eines im Dienste dieses Verkehrsmittels stehenden oder vielmehr koursierenden Omnibusses. Bald kommt denn auch ein solches für den Massentransport von Menschen bestimmte Ungetüm in Sicht. Beim Herannahen jedoch bemerkst du zu deinem größten Verdruß, daß der Wagen von anderen Konzertbesuchern bereits vollständig besetzt ist — nur am Ende des Hinterperrons glaubt dein scharf spähendes Auge noch einen freien Platz zu entdecken. Richtig — mit Vehemenz schwingst du dich auf das rollende Vehikel und willst dich eben darüber wundern, daß der schöne Platz unbesetzt blieb, als du urplötzlich über die Ursache belehrt wirst. An der Decke des Omnibusses nämlich, gerade über deinem Haupte, hat die Dachrinne ihren Abfluß — du bist buchstäblich aus dem Regen in die Traufe geraten. Unmöglich von der Stelle zu rücken, unmöglich den Schirm aufzuspannen — zur Linderung der peinlichen Situation vermagst du lediglich nur den Kragen in die Höhe zu klappen. Nach längerem geduldigen Ausharren, während dessen der einzige vor den überfüllten Wagen gespannte Gaul mit Todesverachtung gegen Regen und Wind ankämpft, hält man in der Nähe des Konzerthauses. Mit einem erleichterten „Gott sei Dank!" springst du ab und schreitest lächelnd an einer unabsehbaren Reihe wartender Karossen vorüber, dem Eingang des Musentempels zu. Hier entgeht dein geschickt balanzierter Hut zwar glücklich den drohenden Angriffen zuklappender Regenschirme, dafür wird aber deine vielleicht etwas neugierig hervorlugende Nase durch die ungestümen Bewegungen eines die Regentropfen von seinem Gewand abschüttelnden Mitbürgers ein wenig unter Wasser gesetzt. Auf der Reise durch das Vestibul, die Treppen hinauf eröffnen dir an in die Augen fallenden Stellen angebrachte Zettel, daß „man bittet, das Aufbewahren der Garderobestücke im Voraus zu vergüten". In der Garderobe selbst bemerkst du nach einigem Umhersuchen auch noch eine Stelle, wo Paletot, Hut, Schirm und Ueberschuhe abgelegt werden können und wo eine dein etwas derangiertes Aeußere mit impertinentem Blick bemusternde spitznäsige, haubengeschmückte Frauengestalt beim Ueberreichen der Garderobenummer die Wirkung der bewußten Zettel abwartet. Da fällt dir ein, daß du vergaßest, Kleingeld beizustecken. Was kann da sein, noblesse oblige, denkst du und giebst großmütig ein Markstück hin. Unter einem flüchtigen Calcul, wie reich wohl so eine Garderobiersfamilie werden muß, wenn aus der Tasche eines jeden der tausend Konzertbesucher Markstücke in deren Säckel fließen, hast du deine unter der Pferdebahnwagentraufe in Unordnung gekommene Toilette einigermaßen geordnet und deine Hände in ein paar Glacé gezwängt. Die Räume beginnen sich jetzt nach und nach zu füllen. In dem Gewühl findest du reichlich Gelegenheit, dem Begegnen bekannter zudringlicher Schwätzer durch behutsames Ausweichen vorzubeugen, um einen geschützten Fleck zu erobern, von wo aus du die langsam einströmende Gesellschaft ungestört beobachten und einen gelegentlichen Blick auf die reizend geschmückten Damen werfen kannst. Plötzlich wird dir von deinem Vordermann unsanft auf die Füße getreten — alles weicht zurück, denn am Arm eines Komiteemitgliedes rauscht sie daher, die gefeierte Solistin des Abends, ein wagenradähnliches Riesenbouquet mit sich herumschleppend. Jetzt wird's bald Zeit sein, denkst du, erwirbst dir käuflich ein Exemplar des Programms und schlängelst dich durch die Menge und einige kleinere Vorsäle hindurch nach dem großen Konzertsaal, den der Italiener sinnig l'anticamera del paradiso nennt. Beim Entree in die heilige Halle wird das Billet vorgezeigt, sodann handelt es sich darum, den Platz ausfindig zu machen. Dies gelingt jedoch bald mit Hilfe des auf der Rückseite deines Billets befindlichen Situationsplanes. Nr. 733 — dort in der Mitte, wo die drei leeren Stühle stehen, muß es sein. Erraten — allein dahin zu gelangen, ist schon schwieriger, weil die eng aneinander geschobenen Sitzreihen jede Passage fast unmöglich machen, ohne die Hosen und Stiefel der bereits plazierten Herren, die Roben und Schleppen der Damen ernstlich in Gefahr zu bringen. Mit einem raschen Entschluß und einem mehr oder minder kühnen Salto mortale über diverse Seide, Mull und Spitzen erreichst du unangefochten deinen Platz.

Ob du bei deiner halsbrechenden Voltige unterwegs irgend ein Unheil an männlichen oder weiblichen Toiletten angerichtet, ist dir nicht recht klar — ein zorniger Blick aus einem paar im übrigen allerliebsten Augen läßt dich solches allerdings stark vermuten. Daran kannst du nun nichts ändern. Du freust dich über die beiden freien Stühle an deiner Seite und giebst dich heimlich der süßen Hoffnung hin, daß dieselben möglicherweise

*) Nachdruck ist nicht gestattet.

unbenutzt bleiben könnten. In immer helleren Scharen rückt jetzt das Publikum langsam an und verzögert den Beginn das Konzerts um annähernd zwanzig Minuten. Unterdessen hast du hinlänglich Zeit, Betrachtungen darüber anzustellen, wie riesig die musikalische Bildung in jüngster Zeit doch vorgeschritten sein müsse, da die Konzerte so stark besucht zu werden pflegen. Welches Glück, daß wir jene Zeit überstanden haben, in der ein Voltaire verächtlich sagen durfte: „Musique, que me veux-tu?“ Heutigentags gehört es durchaus zum guten Ton, bei größeren musikalischen Aufführungen zugegen zu sein. Die Mode freilich scheint bei der herrschenden künstlerischen Richtung nicht ganz unbeteiligt zu sein — ebenso etwas Unterhaltungs- und Zerstreuungssucht, vielleicht auch eine gute Dosis Neugierde, der Wunsch elegante Toiletten nebst deren Inhalt zu sehen und selbst gesehen zu werden, oder auch als Kunstfreund zu gelten. Wer weiß? Es spielt mancher gern eine kleine Rolle im öffentlichen Leben. „Totus mundus agit histrionem“, wie über dem alten Theater the Globe in London steht, worin Shakespeare im Jahre 1580 schauspielerte. Ein berühmter Theologe, dem man einst Elogen machte wegen seiner stets vollen Kirche, meinte satirisch: „O, ich weiß, was sie so füllt. Zunächst kommen meine Studenten um meiner Predigt willen, dann die Mädchen um der Studenten willen, ferner die jungen Offiziere um der Mädchen willen; letztere werden eskortiert von ihren mütterlichen Beschützerinnen und diese selbst wieder werden begleitet von den galanten Ehemännern. So kommt eins zum andern.“

Aus solchen und ähnlichen Betrachtungen wirst du auf einmal durch einen heillosen Spektakel aufgerüttelt. Die Musiker des Orchesters haben nämlich ihre Plätze an den Pulten eingenommen und improvisieren jenes kuriose Präludium auf ihren verschiedenen Instrumenten, das man „Stimmen“ nennt und welches den Chinesen ein so außerordentliches Vergnügen bereiten soll. Hier klettert eine Flöte bis in den dreigestrichenen Olymp hinauf, dort veranstaltet eine Pauke ein Gewitter en miniature, ein Fagott läuft chromatisch vom Speicher in den Keller hinunter, die Trompeten wetteifern mit denen von Jericho, ein Clarinettist übt den „Knix“, der Posaunist prüft die Kraft seiner Lungen und die Zugfähigkeit seiner blanken Röhren, von den Geigern spielt ein jeder irgend eine schwierige Passage eines Violinkonzerts und der Organist bearbeitet sein Pedal, daß die Fenster zittern. Eine solch wirre Stimmsymphonie mag nur für chinesische Ohren höchst ergötzlich sein, du dankst jedoch für diese unerbetene Zugabe und hältst es für angemessener, wenn das Einstimmen der Instrumente außerhalb des Konzertsaales geschähe.

Endlich tritt Ruhe ein — der mächtige Beherrscher der Nachkommen Jubals hat seinen Dirigentenstuhl erklommen und erhebt jetzt seinen Zauberstab — alles harrt mit Spannung der Dinge, die da kommen sollen. Mit einem vollen brausenden Akkord setzt das Orchester ein, um gleich darauf in ein ruhiges überaus stimmungsvolles Andante überzuleiten. Man spielt die Einleitung einer klassischen Ouverture, welche dein ungeteiltes Interesse in Anspruch nimmt. Aufmerksam versenkst du dich in die herrlichen Tonreihen, verfolgst das schöne Spiel der kunstvoll gewobenen musikalischen Gedanken. Aber kaum glaubst du dich dem Genuß so ganz hingeben zu können, als du wieder aus der Stimmung herausgerissen wirst durch ein permanentes Oeffnen, Knarren und Schließen der Saaltüren. Trotz des weidlich verspäteten Anfangs kommen immer noch vereinzelte Nachzügler, stellen geräuschvoll Recherchen nach ihren Plätzen an und lenken die Aufmerksamkeit der Hörer von dem Musikstück ab auf sich. Warum handelt man nicht überall konsequent nach dem Vorgange eines großen Leipziger Konzertinstitutes, welches unter jeder Konzertankündigung nachstehende Bekanntmachung erläßt: „Um Störungen zu vermeiden, bleiben die Saalthüren während der ersten Programmnummer geschlossen“. Beginnt man doch sogar schon, im Theater energische Maßregeln gegen rücksichtslose Spätlinge zu treffen. Die Dresdner Intendanz publiziert z. B. folgendes:

„Auf vielfache begründete Klagen wegen Störungen durch zu spät in's Theater kommende Zuschauer ist verfügt worden, daß mit dem Beginn der Vorstellung alle Parquetteingänge mit einer Markirschnur abgesperrt werden und das Aufsuchen der Plätze absolut verboten bleibt, bis eine Verwandelung oder ein Aktschluß eintritt“. Wahrlich, eine dankenswerte Einrichtung! — Nicht gewillt, dir den Musikgenuß durch äußerliche Einflüsse beeinträchtigen zu lassen, konzentrierst du, weder rechts noch links schauend, unter Anspannung aller Willenskraft deine Achtsamkeit lediglich auf das exekutierte Tonstück. Urplötzlich aber fühlst du deinen Körper zwischen Fleischmassen gepreßt, zugleich wird es fast finster vor deinen Augen — du siehst nur noch zwei mit flatternden Bändern und wehenden Spitzen garnierte Aermel, sowie zwei aus diesen Aermeln hervorquellende feiste Arme, welche eminent umfangreiche Fächer vor dir hin und her bewegen. Zwei überaus wohlbeleibte Damen haben sich dir zur Rechten und Linken niedergelassen und da die dicht nebeneinander gerückten Sitze offenbar nicht für Korpulente berechnet sind, so mußten die Damen notgedrungen auch noch einen Teil deines Platzes mit besetzen. Eingekeilt in „drangvoll fürchterliche Enge“ ist es mit deiner Stimmung vorbei, die prächtige Ouverture geht für dich vollständig verloren. — Kaum ist letztere beendigt und der ihr von Einzelnen gespendete kärgliche Beifall verklungen, so klappen deine beiden Nachbarinnen ihre bisher mit fabelhafter Gewandtheit gehandhabten Fächer unversehens zusammen und introduzieren ein so nachdrückliches Händeklatschen, daß du höchlich verwundert über die Ursache dieses sonderbaren Manövers nachsinnst. Ein unter den applaudierenden Spitzenärmeln schüchtern hindurch geworfener Blick nach dem Orchester überzeugt dich, daß es sich um einen sogenannten „Empfang“ handelt für die soeben das Podium besteigende Solistin mit dem Riesenbouquet. Augenscheinlich stehen deine umfangreichen Nachbarinnen in irgend einer Beziehung zu der auftretenden Künstlerin. Letztere legt sogleich mit ihrem Morceau de résistance los und taktmäßig mit der letzten Note des Solos setzen die benachbarten vier kräftigen Arme zu einer intensiven Beifallssalve an, deren Wirkung das folgende Orchesternachspiel total verschlingt. Ein Teil des auf den Leim gelockten Publikums schließt sich der üblichen Aeußerung des Wohlgefallens an, was deine ovationslustige Nachbarschaft zum resoluten Dakaporufen ermuntert. Es fehlte blos noch, daß ein Blumenbombardement auf die Virtuosin eröffnet würde, wie dies bei den Niederrheinischen Musikfesten in Köln, Düsseldorf und Aachen am dritten Tage, dem sogenannten „Künstlertage“ Mode ist. Tout passe, tout casse, tout lasse, denkst du — auch deine breit konstituierten Nachbarinnen werden es wohl satt bekommen, die Leistungen durch übertriebene Kundgebungen zu brandmarken. Deine Voraussetzung trifft auch vollständig zu, man nimmt gar keine Notiz mehr von den folgenden Programmnummern; dagegen entriert man fächerwedelnd, bonbonessend und riechfläschchenaustauschend eine solide Konversation an dir vorbei über den unvergleichlich poetischen, wahrhaft bezaubernden und unwiderstehlich hinreißenden Vortrag der bouquettbelasteten Diva. Du beklagst es tief, daß die Konzert-Direktionen noch nicht auf die Idee gekommen sind, analog den Koupees für Nichtraucher auf den Eisenbahnen, Bänke für Nichtplauderer in den Konzertsälen einzuführen. Auch bedauerst du, daß Hans v. Bülow nicht zufällig den Taktierstock schwingt, oder „Vorträge“ auf dem Klavier hält; er würde die Piece sofort unterbrechen, um die auffällig Konversierenden zu interpellieren. Aber das widerwärtige Geschwätz plappernder Konzert-Eindringlinge ist es nicht allein, was dir die Freude an den Darbietungen vergällt. Verhängnisvoll kann auch jenes allgemeine Blätterrauschen werden, welches entsteht, wenn eine Seite des Konzertzettels abgesungen und gespielt ist. Dagegen hilft allerdings nur das Mittel, den Druck des Textbuches so einzurichten, daß Anfang und Schluß einer jeden Programmnummer nur auf ein und derselben Seite stehen; außerdem muß in einer Vorbemerkung auf das Störende und darum Unzulässige des Umblätterns während Ausführung einer Komposition hingewiesen werden. Mit besonders reizbaren Nerven behaftete empfinden sogar Unterbrechungen des Kunstgenusses durch die platzenden Saiten der Violinisten, durch etwaige lebhafte Andeutungen des Dirigenten, durch das Aufstehen und Niedersetzen der Chormitglieder, durch die unabwendbare Manipulation des Notenblattumwendens, durch die schwere Arbeit der oft schweißtriefenden Kotrabassisten und Paukisten, sogar durch die zuweilen bemerkbare Aufgeblasenheit der Backen eines Posaunisten. Du gehörst nun glücklicherweise nicht zu diesen nervös Reizbaren, bist dessen ungeachtet aber nicht wenig froh, wenn die nach der ersten Hälfte des Konzerts stattfindende Pause dich aus der beklemmenden Situation — un abime entre deux fleurs — befreit und wenn es dir dann gelingt, draußen am Buffet zwischen den zahlreichen Speise- und Trankbedürftigen ein erfrischendes Glas Wein und ein stärkendes Schinkenbrod zu erkämpfen.

Die kleine Magenerquickung, sodann das Bewußtsein, deine Gliedmaßen wieder ungehindert gebrauchen zu können, ferner ein kurzer Gedankensaustausch mit einem Leidensgenossen über die konzerthäusliche Misère haben dich mit deinem Schicksal einigermaßen versöhnt. In freier Ungebundenheit flanierst du unter den bunt durcheinanderwogenden Menschen umher, hier eine bekannte Dame begrüßend, dort einem Freunde die Hand schüttelnd. Es ist zuweilen nicht uninteressant, die mitunter laut ausposaunten querköpfigen Anschauungen über die Leistungen zu hören. Ein Kritiker, der von den meistens geradezu unglaublich divergierenden Meinungen ernstlich Notiz nehmen wollte, müßte an seiner eigenen Urteilsfähigkeit sicher verzweifeln. „Die Frau X. hat auch absolut keine Stimme mehr, sie macht alles bloß allein noch mit ihrer Schule“, faselt der tonangebende Backfisch einer Mädchengruppe des allerjüngsten Jahrganges — „der pure Naturalismus, keine Spur von systematischer Schulung“, kritikastert eine ältliche Schöne, die selbst das Schrecklichste in Solfeggienübungen leistet — „großartig!“ ruft begeistert ein Sekundaner — „scheußlich!“ schnarrt wegwerfend ein Jünger des Mars. Ein Trompetensignal — gewöhnlich glaubt der Trompeter einen Beweis seiner klassischen Musikbildung zu liefern, indem er das berühmte Trompetensolo der großen Leonoren-Ouverture (Nr. 3) von Beethoven intoniert — ermahnt Mitwirkende und Zuhörende zum Wiedereinnehmen der Plätze. Du wirst dich weislich hüten, dein liebes Ich dem erwärmenden Einfluß deiner Stuhlnachbarinnen von vorhin noch einmal auszusetzen. Lieber verzichtest du auf den Sitzplatz und zierst im Hintergrunde eine Säule oder eine Wand. Eine eingeklemmte Position wie vorhin würde auch jetzt faktisch unerträglich sein, denn die vielen Gasflammen und die Ausatmung von über tausend häringartig eingepferchten Menschen verursachen so wie so eine backofenähnliche Wärme im Saal. Die totale Abwesenheit jeglicher Ventilationsmittel begünstigt selbstverständlich noch die fortwährend steigende Temperatur. Am meisten sind die hoch postierten Ausführenden zu bedauern, welche bei der tropischen Hitze noch ihre Atmungswerkzeuge anstrengen, im Dienste Apollo's arbeiten müssen. Bleiern legt es sich nach und nach um die Schläfen der Anwesenden — halbohnmächtige Frauen werden herausgeführt — aus der ausdrucksvollen Mimik Vieler vom starken und schwachen Geschlecht glaubst du mit Sicherheit auf ein allgemeines Kopfweh schließen zu dürfen. Bei alledem kannst du froh sein, daß die Konzertdirektion keine Extrabezahlung für das unfreiwillige Dampfbad verlangt. Zu dem herrschenden Samum-Hauche gesellt sich schließlich noch ein von der parterre gelegenen Küche des Restaurateurs heraufströmender penetranter Bratengeruch, welcher die auf das nachfolgende Abendessen abonnierten hungrigen Seelen mit dem Menu bekannt macht. L'anticamera del paradiso hat sich in eine förmliche anticamera d'inferno verwandelt. Ist es unter solchen Umständen nun zu verwundern, wenn man nichts weiter wünscht, als das Ende von Gesang und Saitenspiel? Und dies heiß ersehnte Ende will gar nicht kommen — die Fülle der Gaben scheint unerschöpflich. Der ästhetische Sinn aber wird durch solchen embarras des richesses musicales lediglich abgestumpft, Empfänglichkeit und Schätzungsvermögen gehen verloren. Es fehlte weiter nichts, als daß man größere Werke gleich zweimal hintereinander demselben Publikum vorführte, was ein sehr berühmter lebender Tonkünstler bekanntlich einmal mit einer Schumann'schen Symphonie wagte. Die übertrieben lange Dauer der Konzerte verschuldet es oft allein, wenn an das Ende des Programms gestellte Meisterwerke unter den Fußtritten musikscheuer Durchgänger verklingen müssen. Leider giebt es allerdings nur Konzertbesucher, namentlich dem schönen Geschlecht angehörig, welche gewohnheitsmäßig vor Schluß geräuschvoll aufbrechen — man sollte sie in die Nähe einer Ausgangsthür auf separate Ausreißerbänke plazieren. Hat nun der allerletzte Akkord und das Finalbravo wirklich ausgetönt, dann beginnt sofort ein ungestümes Drängen und Schieben nach den Ausgängen, eine wilde Jagd nach den Garderobestücken. Daß du deine Ueberschuhe hierbei nicht wiederfindest, findest du ganz in der Ordnung. Vorbei ist's mit dem bon ton, vorbei mit allen Rücksichten. Niemand scheint mehr eine Ahnung von Europens übertünchter Höflichkeit zu haben. Alle treibt nur ein Gedanke: hinaus ins Freie. Zufrieden darfst du sein, wenn du bei der unvermittelten Translokation aus der siedendheißen Atmosphäre des Konzertsaales in die eiskalte Nachtluft ohne Schnupfen davonkommst, und wenn es dir gelingt, an den vielen dahinjagenden Equipagen vorbei ungefährdet in deine Stammkneipe zu gelangen, wo du im Kreise ehrwürdiger Musensöhne und fröhlicher Philister bei einem guten Glase lächelnd erzählst von den — Annehmlichkeiten eines Konzertabends.

Drei Diners.

Eine Erzählung aus dem Jugendleben des Vaters Karl Maria's von Weber

von

Ernst Pasqué.

(Fortsetzung.)

Schon schickte sich der Prinz von Soubise mit den Seinen an, in langem, buntem und lustigem Zuge die Speisesäle zu betreten — die Tischglocke läutete gar zu dringend, die Suppe konnte kalt werden — da begann es in der Stadt ebenfalls zu läuten, zuerst von einem Turm, dann von den Türmen der übrigen Kirchen. Die speiselustigen Franzosen stutzten. Das klang nicht wie Tafelgeläute — es klang wie Sturm! Und schon stürmten auch Lakaien und Adjutanten herbei mit demselben Schreckensruf, den von Weber wenige Zeit vorher im Scherz ausgestoßen: „Les Prussiens!“ — „Die Preußen kommen!“

Waren früher die französischen Soldaten gelaufen und gesprungen, so liefen und sprangen jetzt die Offiziere, ihren Prinzen Soubise an der Spitze, und die

noblen Damen begleiteten die Flucht mit nichts weniger als harmonischem Geschrei. Das war ein Jagen, Rennen nach den Thoren, ein unbeschreiblicher Tumult, der glücklicherweise kaum so lange dauerte, um die bereits aufgesetzte Suppe wirklich kalt werden zu lassen. Denn die Herren Franzosen waren gar behende und flohen das servierte köstliche Diner, als ob es eine wahre Henkersmahlzeit gewesen. In unglaublich kurzer Zeit war der Friedensstein geräumt — er hatte Frieden vor den welschen Feinden — kein Franzose befand sich mehr im Schlosse, wie in der Stadt, während der Abgesandte des starken Prinzen von Hildburghausen, der sich mit seiner Begleitung durch die Fliehenden gedrängt, dort einzog, um dem gleich großen Prinzen von Soubise die höchstwichtige Depesche seines Chefs zu überbringen.

Doch das Schloß war leer, scheinbar ausgestorben und vergebens sah sich der Offizier in den Korridoren, den prächtigen Speisesälen nach einem Franzosen um, der imstande gewesen, die hochwichtige Depesche an ihre richtige Adresse zu befördern. Soubise war bereits fern und in Sicherheit, doch im Augenblick gewiß auch ebenso hungrig als Weber und seine beiden Begleiter, welche, des Schutzes benötigt, dem jungen Offizier überall folgten.

Da lachte Weber plötzlich hell und lustig auf, deutete auf die gedeckte Tafel, welche mit köstlichen Speisen aller Art besetzt war und rief:

„Mögen sie laufen — bis über den Rhein, ich bleibe hier und will es allein mit dem preußischen Heere aufnehmen, vor der Hand aber den Truppen auf dieser Tafel hier eine mörderische Schlacht liefern. Mein Mut ist fürchterlich, er gleicht meinem Appetit! Deshalb — en avant!“

Und ohne weitere Umstände setzte er sich an die Tafel, nötigte seine beiden Begleiter ein gleiches zu thun und alle drei begannen zu speisen. Es war höchste Zeit, denn der innere, stets stärker nagende Feind war mit keinen anderen Waffen als mit Speise und Trank zu bekämpfen.

Doch kaum war die Suppe vertilgt, als das scheinbar tote Schloß plötzlich wieder lebendig zu werden begann. Ein Gesumme, Getöse erhob sich, das etwas ernstes, fast feierliches hatte und vollständig verschieden war von dem wirren Geschrei der flüchtenden Franzosen. Erstaunt horchten die drei Esser auf. Da wurden die Thüren des Speisesaals aufgerissen und herein trat, von dem Herzog und der Herzogin ehrerbietig geführt, lachend ein Herr in langschößiger blauer Uniform, einen Krückstock in der Hand, und auf der Brust einen blinkenden Stern.

Es war Friedrich II., der große König von Preußen.

Wie von einem Blitzstrahl berührt, erhob sich der Offizier der feindlichen Reichsarmee. Kerzengerade blieb er stehen, die Hand am Dreispitz, und respektvoll, doch ohne Furcht, schaute er dem König in das scharfgeschnittene Antlitz.

Friedrich stutzte, als er den Fremden erblickte, sein Lachen hörte auf, dann schritt er rasch, von dem herzoglichen Paar und mehreren Offizieren gefolgt, auf den jungen Mann zu und ihn durchdringend anschauend, deutete er mit dem Krückstock auf ihn und sprach:

„Wer ist Er?“

„Franz Anton von Weber, Offizier der churfürstlich-pfälzischen Garde, Majestät zu dienen — das heißt —“

„Ah! Ein Feind — aber doch ein Deutscher. Er ist nicht davon gelaufen wie die saubern Herrn Franzosen. Er ist Gefangener.“

„So brauche ich nicht gegen einen großen Fürsten zu kämpfen!“ lautete die keck gegebene Antwort.

Abermals blickte der König ihn fest an, doch er schien zu lächeln, dann sprach er weiter:

„Was treibt Er hier? — Antwortet!“

„Um einen Auftrag meines höchsten Chefs, Sr. Durchlaucht von Hildburghausen auszurichten ritt ich hierher.“

Eine Depesche, verstehe! — Heraus damit! Jeder Widerstand ist vergebens.“

„Nicht freiwillig, Majestät!“

„Das ist — brav! — Holla, Ihr dort! Durchsucht seine Taschen und gebt mir das Papier.“

Ehe Weber es nur hindern konnte, ward er umringt, durchsucht, und wenige Augenblicke später befand sich die hochwichtige Depesche in den Händen des Königs.

„Mein Vetter von Hildburghausen wird mir schon vergeben, wenn ich mir seine Scripturen etwas näher ansehe,“ sagte der König und erbrach den Brief. Doch kaum hatte er einige Zeilen gelesen, als er in ein lautes Lachen ausbrach und rief: „Das ist lustig, meine Herren! Wißt ihr was der von Hildburghausen seinem französischen Kollegen schreibt? Ihr denkt wohl einen ganzen **Plan de Campagne**? — Bewahre! — Er meldet ihm sein baldiges Kommen und daß der Soubise für ein gutes Diner auf dem Friedenstein sorgen soll. Und — **diable**! Das versteht der Franzose fast ebenso gut wie das Laufen,“ setzte er hinzu, zugleich mit den Augen die reichbesetzte Tafel überfliegend. „Da wir seit vier Tagen nichts ordentliches genossen, so werden die Gothaischen Herrschaften uns schon gestatten, einen Löffel Suppe zu essen. **A table Messieurs!** Und da Er,“ dabei wandte der König sich wieder an Weber, „der einzige gewesen, der die **Courage** gehabt zu bleiben, so darf Er schon mitspeisen. Dann mag Er geh'n und thun — was Er nicht lassen kann!“

Wenige Augenblicke später saß der König mit seinen Generalen, Offizieren und dem herzoglichen Paare an der Tafel. Die Herren speisten mit größtem Appetit und mit gleicher Heiterkeit. Weber hatte sich, der Erlaubnis des Königs nachkommend, mit dem alten Hofkammrat Fumetti und dessen hübscher Tochter an eine andere Tafel gesetzt und auch sie machten dem für die Herren Franzosen servierten Diner, gleich den unerwarteten preußischen Gästen, alle Ehre.

An der Spitze seiner Vorposten, mit nur 800 Mann war Friedrich in Gotha eingezogen und mehr als 8000 Franzosen waren nur beim Klange seines Namens davon gelaufen. Was werden sie erst thun, wenn sie dem Heldenkönig im Felde gegenüberstehen?

Auch diese Probe sollte den Herren Franzosen nicht erspart bleiben, doch vorher hatten die großen Prinzen von Soubise und Hildburghausen noch andere Erfahrungen, ihre köstlichen Diners betreffend, zu machen.

Nur zwei Stunden war Friedrich in Gotha geblieben, dann nach Erfurt weiter gezogen. Auch der alte Fumetti war mit seinem hübschen Kinde abgereist, doch der Abschied zwischen dem Mädchen und dem jungen Offizier nicht ohne Kampf gewesen. Fräulein Anna hatte Thränen vergossen, die erst dann gestillt wurden, als Herr von Fumetti Weber einlud, ihn ja recht bald, wenn er des kriegerischen Handwerks satt sei, in Steuerwald zu besuchen. Für einen jungen anstelligen Mann ließe sich gar leicht eine gute und passende Zivilversorgung finden, hatte der alte Herr schließlich in wohlwollendster Weise gemeint. Dann waren noch einige herzliche Worte gewechselt worden und Vater und Tochter hatten ihr kleines Wägelchen bestiegen, das sie rasch davon führte.

Franz Anton von Weber war geblieben. Der König hatte ihm lachend die erbrochene Depesche wieder zurückgegeben und ihn bedeutet, sie immerhin dem französischen Heerführer einzuhändigen. Da die Consigne ihn nach dem Friedenstein gewiesen, so blieb Weber in Ruhe auf dem Schlosse, um hier, an richtigem Ort, den Prinzen von Soubise zu erwarten.

Es dauerte ein paar Tage, da erschienen die ersten Franzosen wieder in Gotha, ein Zeichen, daß das Terrain vollständig sicher war, und schon zog auch der Prinz von Hildburghausen mit seinen überaus bunten Heereshaufen heran. Der französische Befehlshaber thronte bereits wieder auf dem Friedensstein, mitsamt seinen tapferen Generalen, Offizieren und galanten Damen. Er hatte die Depesche seines prinzlichen Kollegen empfangen, gelesen und — buchstäblich befolgt. Ein köstliches Diner war in der herzoglichen Küche zur Feier der Vereinigung beider Armeen kommandiert und angerichtet worden und die Feldherrn freuten sich auf den Augenblick, wo sie ihren Mut an der Tafel, ihre strategischen Künste mit Messer, Gabel und Pokal zeigen konnten und auf diesem unblutigen Schlachtfelde einander in aller Freundschaft zu schlagen hofften. Der Prinz von Hildburghausen sah sich schon als Sieger. Er war seiner Zeit ein ebenso berühmter Esser und Trinker, als er bald ein unberühmter Feldherr werden sollte. Eine riesige Gestalt, wog er volle 300 Pfund, und die größten Potentaten und Helden hätte er geschlagen, das heißt unter den Tisch gegessen und getrunken — wenn sie nur den Mut gehabt, ihm bei einer solchen Schlacht Stand zu halten.

(Schluß folgt.)

Wie hat Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgefasst?*)

Von Franz Horn.

Es giebt Schmerzen, von denen der Mensch stumm bleibt, weil überhaupt die Rede sich nicht mehr heran wagt, wenn das Medusenhaupt des Geschickes zu nahe tritt. Aber die Musik tritt in solchen Fällen oft mit desto größerem Siege ein. Die Tonkunst ist von so reicher Bedeutung, daß auch die reichste Sprache früher erschöpft ist als sie. Wenn aber der Dichter auch Musiker ist, und im höheren Sinne soll er das immer sein — so gelingen ihm Wunder, von denen der bloß Reflektierende kaum etwas ahnt. Kein Dichter hat jene Bedeutung besser aufgefaßt und anzuwenden gewußt, als Shakespeare; — ein Gedanke, der wohl wert wäre, in einer eigenen größeren Schrift durchgeführt und bewiesen zu werden. Hier mögen nur wenige Andeutungen genügen.

Romeo und Julie ist so ganz und gar in sich selbst Musik, daß eine von außen hinzukommende nicht bloß überflüssig sondern lästig sein könnte. Wer hört nicht in jener zauberischen Liebesnacht die Nachtigall auf dem Granatbaum, und die Verkünderin des Tages, die wirbelnde, Morgenluft atmende Lerche? Ja wenn jemand die härteste Satire gegen das traurige Allzu-Bequemmachen für die Phantasie durch unmäßige Dekorationspracht und Maschinenkünste verfertigen wollte, so müßte er in jener Szene eine wirkliche Nachtigall erscheinen und nach Möglichkeit singen lassen. — Uebrigens findet sich in Romeo auch etwas weniges äußere Musik, aber gewissermaßen nur als Gegengewicht gegen die zarte innere: ich meine die rauschende Tanzmusik bei dem Maskenfest.

Im Hamlet tritt die Musik nicht selten wirksam ein, spottet bei „O weh, o weh das Steckenpferd!“, bei „doch dir mein Damon ist bekannt“, u. s. w. — tief rührend und wehmütig in den Liedesfragmenten der wahnsinnigen Ophelia, — schauerlich lustig und die ganze Welt verlachend beim Totengräber. — Auch der grelle Trompetenstoß bei des Königs schwelgerischem Mahl in den oberen Zimmern des Schlosses, dies lustige Tongewirbel, welches der Erscheinung des Geistes, als er Hamlet das Verständnis öffnen will, vorangeht, gehört hierher. — (Auch in Schillers Räubern, dem oft verkannten, trotz aller Fehler höchst wichtigen Riesenwerk, gehen der furchtbaren Szene am Turm Hörnertöne voran.)

Ueberhaupt gehört die Musik völlig der Geisterwelt an. Die Hexen im Macbeth haben unter Shakespears Leitung gewiß gesungen, und die Königsreihe aus Banquo's Stamme ist gewiß nicht ohne Musik vorübergegangen. — Wenn bei einem Dichter in die Welt des Wirklichen die Geisterwelt einschreitet, würde sie oft kaum als denkbar erscheinen, wenn nicht Musik sie einleitete, z. B. in Julius Cäsar, wo, nachdem der liebe Knabe Lucius bei seiner Flöte und mit der Flöte eingeschlummert ist, der Geist des getöteten Julius dem größeren Brutus erscheint.

Timon mißbraucht die Musik als Tafelkunst; und wir könnten hier leider das überaus widerliche Wort brauchen, was man zum Unglück so oft hören muß: Er giebt seinen Gästen einen „Ohrenschmaus.“ Aber die Musik rächt sich und weicht gerade dann von ihm, wann er ihrer am meisten bedürfte. Als er vom ungeheuersten Menschenhaß zerrissen wird, bleibt ihm auch kein einziger reiner Akkord getreu, und nur die Sprache verläßt ihn nicht, um in ihr in ganzer Fülle auf das verabscheute Menschengeschlecht fluchen zu können.

Die großartige, alles umfassende — mitunter sogar derb verletzend scheinende — Satire auf das gesamte Thun und Treiben der Welt in dem fast immer mißverstandenen Schauspiele Troilus und Cressida — gleichsam eine witzig lustige Paraphrase des Hamletschen Ausrufes:

> Wie ekel, schal, und flach, und unersprießlich
> Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt! u. s. w.

— sie verträgt keine Musik, und die Lüsternheit und Treulosigkeit in dem Verhältnisse der Liebenden, so wie die witzige Ruchlosigkeit des Pandarus sind gewissermaßen als Spott aller höheren Musik zu betrachten.

In dem großen Weltgerichtsschauspiele König Lear ist der Gesang des Narren von ungemeiner Wirkung, und ohne ihn würden wir vielleicht die entsetzlichen Szenen mit den Basiliskentöchtern kaum ertragen. Dieser Gesang, so wie überhaupt jede äußere Musik muß jedoch scheu zurückweichen, als endlich der Fluch, der ewig lasten soll, ausgesprochen wird. Hier aber erscheint die Natur selbst wie eine lebendige Person, denn da kein Mensch mächtig genug ist und den Mut hat, sich des verlassenen Greisenkönigs anzunehmen, so schlägt sie selbst die Sturmglocke des Ungewitters an und giebt durch das Rollen des Donners und Zischen des Blitzes die einzige Musik, die hierher gehört. Späterhin, bei dem Erwachen aus dem Wahnsinns-Schlummer, tritt in der köstlichen Szene mit Cordelien wieder die Musik ein, als Heilmittel für den König.

In der herbsten und furchtbarsten aller Tragödien, Othello, erhöht die Musik den witzigen Schauder (ich habe nicht gleich ein anderes Wort dafür), der uns in der Szene auf der Wache erfaßt, als der sonst stattliche Cassio durch ein kleines Vergehen in ein fremdes feindliches Element gerissen wird, dem „Teufel des Weines“ gehorchend, und die lustigen Töne des Liedes vom alten „König Steffen“ wirken fast tragisch. Seltsam ist, daß eben dieser Cassio, dem beim Wein die Musik so übel bekommen, doch wieder nüchtern zu ihr seine Zuflucht nimmt, um den beleidigten General zu versöhnen. Leider aber hat er zu der Morgenmusik, die er dem Othello bringt, nicht Musiker, sondern Musikanten gewählt, so daß auch der witzige Narr alsbald aus dem Schlosse herbei läuft und um Gottes willen bittet aufzuhören; wenn sie aber eine Musik haben „die man gar nicht hören kann“, die sollen sie spielen; — doch führen leider diese einseitigen Leute dergleichen einzige Musik nicht.

(Schluß folgt.)

---

*) Aus einem älteren Bande der Zeitschrift „Cäcilia“.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.=Zeile 50 Pf.
Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.=Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch= u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch= und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Friedrich der Grosse

als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.

Es ist Thatsache, daß König Friedrich II. von Preußen ein treuer Pfleger der beiden lieblichen Schwestern, „der Dicht= und Tonkunst" gewesen ist.

Während jedoch die Geschichte die hohen Herrschertugenden des Heldenkönigs mit ehernem Griffel verzeichnet, kann nicht geleugnet werden, daß die musikalische Seite im Leben des großen Königs bei einem großen Teil des musikliebenden Publikums unbeachtet geblieben ist. Und doch schließt dieselbe einen bedeutsamen Teil der allgemeinen und speziellen Musikgeschichte ein.

Forschen wir nach einigen Momenten aus dem Musikleben des großen Königs, so finden wir kaum mehr als die kurze Bemerkung: „Friedrich d. Gr. habe als Kronprinz gern die Flöte geblasen und sei darum von seinem Vater ein Querpfeifer gescholten worden."

Eine Zusammenstellung einiger hierauf bezüglichen Mitteilungen, wie dieselben sich zerstreut in einzelnen musikalisch=literarischen Werken verfinden, ist der Zweck der nachfolgenden Abhandlung.

Gelegenheit zur ersten Beschäftigung mit Musik erhielt der junge Kronprinz Friedrich durch den Klavierunterricht, den ihm der damalige Domorganist Gottlieb Hayne zu Berlin erteilte. Jedoch ist die später so entschieden zu Tage tretende musikalische Richtung weniger auf den Einfluß dieses ersten Unterrichts als auf die mächtigen Eindrücke zurückzuführen, die der damals sechszehnjährige Kronprinz in der Hauptstadt Sachsens empfing. Im Jahre 1728 stattete nämlich König Friedrich Wilhelm I. in Begleitung seines Hofstaates dem Könige August II. von Polen und Kurfürsten von Sachsen einen Besuch in Dresden ab. Hier war es, wo das erstmalige Anhören einer Oper („Kleofide" von Hasse") den in Friedrich ruhenden Funken der glühendsten Begeisterung für eine Kunst weckte, die wie Sonnenschein den oftmals durch dunkle Wolken getrübten Himmel seines späteren wunderbaren Lebensganges erhellen sollte. Die italienische Oper stand damals in höchster Blüte, und sie erlangte zu jener Zeit wohl nirgends eine glänzendere Ausstattung als am Hofe des prachtliebenden Friedrich August. Der Kronprinz war wie bezaubert von dem feenartigen Schauspiele und berauscht von dem Zusammenwirken der berühmten Dresdener Kapelle; denn zum erstenmale trat ihm die vollendetste Wirkung der Musik entgegen. Der Eindruck war ein bleibender! Sein Entschluß, einst selbst zur Schöpfung eines solchen Kunstinstituts in Berlin die Hand zu bieten, stand fest und wurde zwölf Jahre hindurch, selbst in den größten Widerwärtigkeiten, die ihm durch sein späteres Verhältnis zu seinem Vater erwuchsen, nicht wankend. Von besonderer Wichtigkeit war es ferner, daß Friedrich bei dieser Gelegenheit den berühmten Flötenspieler Quanz, seinen nachmaligen Lehrer, und den Kapellmeister Hasse persönlich kennen lernte; ja es ist wahrscheinlich, daß er schon damals mit beiden die Zusammensetzung seiner kleinen Rheinsberger Kapelle und die Mittel besprochen hat, aus denen sich eine Oper für Berlin gestalten ließe. Bald nach der Dresdener Reise begann der Unterricht, den der Kronprinz bei Quanz im Flötenspiel nahm. Q. unterrichtete seinen hohen Schüler mit aller Strenge und ließ keinen Fehler durchgehen; ja, es wird behauptet, er hat ihn sogar öfters angeraunt, der Schüler sei aber stets bereit gewesen, dem Meister Folge zu leisten. Der Prinz konnte seine Neigung zur Musik nur auf geheime Weise befriedigen, weil der König in seiner bekannten Strenge eine solche Beschäftigung seines Sohnes nicht gelitten haben würde. Nachdem die ernsten Zerwürfnisse zwischen Vater und Sohn ausgeglichen waren und der Kronprinz auf dem Schlosse Rheinsberg eine gewisse Selbstständigkeit erlangt hatte, erstand hier bald eine kleine Kapelle, die sich allmählig immer mehr entwickelte und den Stamm für die nachmalige königliche Opern=Kapelle bildete.

Mitglieder dieser Kapelle waren unter anderen: die Gebrüder Franz und Johann Benda, welche beide als Konzertmeister der Dresdener Hofkapelle nach Rheinsberg übersiedelten; Karl Heinrich Graun, nachheriger königl. Hof=Komponist, der als Kammersänger aus Braunschweig berufen wurde; Johann Gottlieb Graun, Bruder des vorigen, als Violienspieler und Instrumental=Komponist geschätzt; der ausgezeichnete Flötenspieler Fredersdorf, später geheimer Kämmerer Friedrichs d. Gr.

Der Zusammensetzung der Kapelle entsprechend wurde in den Konzerten beinahe ausschließlich nur Instrumentalmusik aufgeführt. Der Wunsch des Kronprinzen, auch Gesang dabei einzuführen, konnte erst mit seiner Thronbesteigung realisiert werden. Um die musikalische Thätigkeit Friedrichs des Großen nach seiner Thronbesteigung richtig zu würdigen, erscheint es geboten, einen kurzen Rückblick auf das in dieser Richtung von seinen Vorfahren Geleistete zu thun. Zunächst sei bemerkt, daß, abgesehen von der Kirchenmusik, das gesamt Musikleben vor und zur Zeit Friedrichs d. Gr. in den verschiedenen Formen der Sing= und musikalischen Schauspiele in der Oper gipfelte.

Das Wesen derselben machte sich schon am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts geltend, vorzüglich in Italien, welchem Lande fast die ausschließliche Herrschaft auf diesem Gebiete zufiel. Ueberall, wo wir um diese Zeit in Deutschland diese musikalischen Schauspiele finden, liegt die gesamte Ausführung oder deren Hauptteile italienischen Sängern ob.*)

Während in zahlreichen Kulturorten Deutschlands, z. B. in Hamburg, Wien, Dresden, München, Weißenfels, Braunschweig bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fortlaufende italienische Opernvorstellungen stattfanden, wurde in Berlin die erste Oper (La Festa del Hymeneo) erst im Jahre 1700 gegeben, und zwar bei Gelegenheit der Vermählung des Erbprinzen von Hessen=Kassel mit der Brandenburgischen Prinzessin Louise Dorothea Sophie.

Die Autoren des musikalischen Teils waren der damalige kurfürstliche Kapellmeister Ariosti und der Direktor der kurfürstlichen Kammermusik, Friedrich Rieck. Die Rückkehr des Königs Friedrichs I. von der feierlichen Krönung in Königsberg i. Pr. nach Berlin gab 1701 erneute Gelegenheit zur Aufführung dreier Opern, komponiert von Reinhard Reiser aus Hamburg, dem ersten und talentvollsten deutschen Opern=Komponisten damaliger Zeit. Die Königin Sophie Charlotte muß überhaupt als die Förderin und Beschützerin aller vom königl. Hof ausgehenden musikalischen Bestrebungen gelten, da der König selbst kaum einen anderen Geschmack an der Musik hatte als den, sie bei großen Hoffestlichkeiten verwendet zu sehen. Die Königin war nicht allein Liebhaberin der Tonkunst, sondern sie übte dieselbe selbst mit Fertigkeit und feinem Geschmack. In den Hofkonzerten übernahm sie zuweilen sagar selber die Direktion. Mit dem Tode dieser Königin erlosch denn auch das Lebenselement der königl Musikkapelle.

Der König that nichts mehr für den weiteren Fortbestand seiner Oper: die Hauptkräfte des Personals fühlten sich in ihrer Unthätigkeit nicht wohl und suchten ein

*) Die deutsch gesungene Operette jener Zeit wurde immer als eine sehr untergeordnete Künstlerleistung betrachtet. Die Aufführung der ersten Oper in deutscher Sprache fand in Berlin 1713 statt, fiel aber so glänzend durch, daß bis 1767 jeder weitere Versuch unterblieb.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

anderweitiges Unterkommen. Sie mochten vielleicht wohl auch ahnen, daß der künftige König dem prächtigen Hofhalte ein rasches Ende bereiten werde, und sie hatten sich hierin nicht getäuscht. Derselbe Federstrich durch die Etats, der unmittelbar nach dem Tode Friedrichs I. hunderte von Hofbedienten verabschiedete, machte auch der ganzen Kapelle ein Ende. Wenn Musik bei Hofe stattfinden sollte, was selten geschah, so mußten die Hauptboisten der Regimenter diese „Arbeit" übernehmen. Diese leisteten jedoch sehr wenig und konnten kaum den geringsten Ansprüchen genügen. Der berühmte Violinspieler Locatelli, welcher im Gefolge des Königs August von Dresden nach Berlin gekommen war, vermochte z. B. nichts vorzutragen, weil die Hautboisten eben gänzlich unfähig waren, irgend etwas zu begleiten.

Während der ganzen Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. war in Berlin von einer Oper nicht die Rede; kein Musiker, kein Kapellmeister, kein Sänger von irgend einiger Bedeutung läßt sich in diesem Zeitraum daselbst nachweisen.

Der Regierungsantritt Friedrichs d. Gr. änderte diesen Zustand wie durch einen Zauberschlag. Sie klingen fast märchenhaft, die Schilderungen jener Tage des Berliner Lebens und Musiktreibens, dessen Mittelpunkt der König bildete. Der milde Hauch eines wonnigen, wunderbar schönen Frühlings rief die bis dahin schlummernden Keime der musikalischen Kunst zu reger, mächtiger Entfaltung, und unter den Strahlen der neuaufgehenden Sonne erblühte diese bald zu einer Höhe, welche die Augen von ganz Europa auf sich zog. Sofort erfolgte die Übersiedelung der Rheinsberger Kapelle nach Berlin, und bereits im Frühlinge des Jahres 1741 wurde mit dem Bau eines großartigen Opernhauses, wozu der König selber die Pläne entworfen hatte, begonnen.

Bis zur Vollendung desselben fanden die musikalischen Aufführungen in einem großen, für diesen Zweck hergerichteten Saale des königl. Schlosses statt.

Graun erhielt den Auftrag, nach Italien zu reisen und dort gute Sänger und Sängerinnen zu engagieren; aber auch die bloße Kunde von den musikalischen Bestrebungen des Königs zog viele tüchtige Musiker nach Berlin, weil sie mit Recht hoffen durften, hier eine Anstellung zu finden und je nach ihren Leistungen Ruhm und Auszeichnung zu ernten. Die erste Oper, welche mit den angeworbenen, teilweise berühmten Kräften einstudiert wurde, war „Rodelinde", komp. von Graun. Alles erwartete mit Sehnsucht die Rückkehr des Königs aus Schlesien 1742. Aber schon im November 1741 erfolgte diese und zwar gegen Mittag; und es ist für die Ungeduld des Königs gewiß bezeichnend, daß 7 Uhr abends bereits sämtliche italienische Sänger in einem Konzerte vor ihm auftreten mußten. Kurze Zeit darauf ging die neue Oper auf dem Interims-Theater des königlichen Schlosses in Szene.

Obwohl das Berliner Publikum, wie es in einem damaligen Bericht heißt, in Entzücken verloren vom Schauplatze ging, so hatte der König doch die gelungenen Opernaufführungen in Dresden und Braunschweig noch zu lebhaft im Gedächtnis, als daß dieser erste Versuch ihn hätte vollkommen befriedigen können; er dachte deshalb fortwährend, selbst im Felde, vielfach an die Verbesserung seiner Oper. Es wurden die bedeutendsten Opfer gebracht, um das so schön Begonnene auf alle mögliche Weise zu fördern und mit wahrhaft königl. Munifizenz auszustatten. Endlich reifte auch der Bau des Opernhauses, nach Beseitigung außerordentlicher Schwierigkeiten, der Vollendung entgegen.

Den 7. Dezember 1742 abends 6 Uhr fand darin die erste Aufführung und zwar der Graun'schen Oper „Cäsar und Cleopatra" statt.

Mit größter Spannung hatte ganz Berlin diesem Tage entgegengesehen. Der König hatte bestimmt, daß die Generalität und alle Kriegsbeamte das Parterre einnehmen sollten. Die Logen waren für das Ministerium und Beamtenpersonal bestimmt, während im dritten Range die Einwohner der Stadt zugelassen wurden. Die Parterre-Logen wurden vorzugsweise für die in Berlin anwesenden Fremden von Stande, welche freien Einlaß genossen, reserviert. Während die Königin und die Prinzessinnen in der königl. Mittelloge ihren Sitz hatten, nahm der König, von sämtlichen Anwesenden stehend empfangen und von dem in Paradeuniform aufgestellten Militär-Trompeterchor mit einem Tusch begrüßt, seinen Platz im Parterre, dicht hinter dem Orchester, an der Seite des Dirigenten, so daß er in dessen Partitur nachlesen konnte. Sofort gab Kapellmeister Graun, auf seinem Haupte eine weiße Allongenperrücke und angethan mit einem roten Mantel, das Zeichen zum Beginn der Ouverture. Die akustischen Verhältnisse des großen Raumes erwiesen sich als ganz vortrefflich. Auch die leisesten Töne waren überall hin vernehmbar; dazu hörte sich der Sänger — was nicht allerwärts der Fall ist — immer wieder selbst. Der König spendete reichen Beifall und das Publikum schien von der ungekannten Großartigkeit und dem Reiz der Vorstellung elektrisiert.

Berlin schloß sich von jetzt den Hauptpflanzstätten der italienischen Oper in Deutschland, Dresden, München, Wien an, überholte diese wohl auch in mancher Beziehung. Selbst im Drange der kriegerischen Ereignisse behielt der König stets die oberste Leitung der Opernangelegenheiten in seiner Hand. Während des zweiten schlesischen Krieges durfte nicht die geringste Verzögerung im Einstudieren der Opern eintreten und es ging in Berlin bei der Oper zu, als ob tiefer Friede wäre. Ein sprechender Beweis für dies hohe Interesse ist wohl auch der neuntägige Aufenthalt Friedrichs in Dresden, kurz nach der Schlacht bei Kesselsdorf, am 15. Dez. 1745. Kaum in der eroberten Stadt angekommen, befahl er, daß am folgenden Tage die Oper „Arminio" von Hasse auf dem großen königl. Theater gegeben werden sollte. Trotz der allgemeinen Bestürzung, die in Dresden herrschte, mußte der Befehl des Siegers ausgeführt werden: Die Oper, in welcher die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, die Gemahlin des Kapellmeisters Hasse, als Primadonna wirkte, ging am Tage nach der Ankunft des Helden mit aller erdenklichen Pracht wirklich über die Bretter.

(Fortsetzung folgt.)

Deutsche Musik.

In der Nähe von Bellevue war's, Anfang November des todesernsten Jahres 1870, als der deutsche Soldat, wie der „verwunschene" Prinz im Märchen, Tag für Tag in den wunderschönen Schlössern der reichen, geflüchteten Pariser schlief und staunend am Morgen sich die Augen zu reiben pflegte in der, wenn auch teilweise zerstörten, doch immer noch feenhaften Umgebung. Ja, sie lösten sich nicht in Traumesnebel auf alle diese kostbaren Dinge, die man sah, die prachtvollen Teppiche, in deren weichen Sammet selbst der Tritt der nägelbeschlagenen Soldatenstiefel lautlos versank, die phantastisch geformten Möbel, mit ihrem Ueberzug von schweren Seidenstoffen in bunten, sanft verschwimmenden Farben und wunderbaren Mustern, die mächtigen Lüstres mit ihren schlanken vornehmen Wachskerzen, die reich umrahmten Spiegel, aus deren Scheiben seltsam verwundert dareinblickende, gebräunte, bärtige Soldatengesichter schauten, die Gemälde und Portraits an den Wänden, — ach, unter ihnen so manch' berückendes Frauenantlitz, — und endlich jene zahllosen, großen und kleinen Nippes ohne Namen, mit denen die derbe Hand des Kriegers nur zögernd Bekanntschaft zu machen wagte. Ehe man zu einer jener reizenden durchsichtigen Sèvres-Tassen griff, aus irgend welchem zierlich eingelegten Schranke, die aussahen, als ob die leiseste Berührung sie schon zerbrechen müsse, schlürfte man doch seinen Kaffee lieber aus — der Mütze oder aus einem Aschenbecher, kurz aus einem Gegenstande, der wenigstens so lange hielt als man eben trank. —

Und jener junge Soldat, der an dem Ruhetage des 5. Novembers in einem zaubervollen kleinen Schlosse einquartiert lag, wanderte wirklich wie im Traume umher und seine Gedanken riefen fort und fort alle Lieben aus der Heimat herbei, damit sie alle Herrlichkeiten mitgenießen möchten, die ihm da so urplötzlich beschert wurden, und es war doch noch lange nicht Weihnachten!

Aus den hohen, seidenbehangenen Fenstern schaute er in einen parkumdunkelten Garten mit breiter Terrasse. Die ersten Tinten des Herbstes färbten ihn zwar, sie erhöhten aber nur seine Schönheit, und in der Näne des Schlosses blühten noch die Rosen in üppigster Fülle — jene heiteren französischen Rosen, die es verstehen, dem Spätherbst und Winter noch so viel Sonnenschein abzuschmeicheln zu jenem fröhlichen Blumenleben, das so viel länger währt als das der deutschen Rosen. Was kümmerten sie sich um den Krieg — sie lachten und dufteten genau so sinnberauschend, wenn die Hand eines deutschen Kriegers sich nach ihnen ausstreckte, der eben ein derbes Soldatenlied vor sich hinsang, als wenn eine junge, dunkeläugige Tochter Frankreichs sich über sie neigte, um sie mit ihren frischen Lippen zu küssen. — Und drüben lag das Gewächshaus, ein stattlicher Bau, umrankt und zugedeckt von allerlei Schlingpflanzen, und an den Scheiben drängten sich dicht neben und über einander fremde Blüten aller Art und schauten träumerisch zu dem Manne herüber, der hier ein Fremdling war wie sie. Die Thür jener Blumenherberge war geschlossen, der geflüchtete Besitzer hatte seine Lieblinge zu schützen versucht, so gut er es eben vermochte. Mit welchem schweren Herzen hatte er sich wohl von ihnen getrennt? Manchen Tag waren sie wohl schon ohne Pflege geblieben, manche kostbare Blume und sorgsam gehütete Pflanze lag gewiß sterbend in langsamem Todeskampf am Boden. Die Kälte schlich ja durch den weiten Raum und die Fenster zitterten und bebten oft so seltsam von tiefen, schauerlichen Klängen: dem Donner der Kanonen. Was sie wohl denken mochten, die armen, verlassenen Blüten?! Es war ihnen gewiß so einsam und bang, wie verwöhnten Kinden, denen plötzlich Vater und Mutter gestorben. —

In dem Wohnzimmer des verlassenen kleinen Schlosses stand aber ein hoher vergoldeter Korb voll vornehmer Pflanzen, die Hälfte von ihnen war freilich schon vertrocknet, aber jener neue Gast beeilte sich, die übrigen mit Wasser zu tränken und wischte auch sorgsam den Staub von den Blättern, wie er es daheim so oft gesehen von der lieben Mutterhand. Was sie wohl für Augen gemacht haben würde, wenn er ihr eben dies kostbare Etwas in ihr schlichtes Stübchen getragen hätte, wo nur die breiten Fensterbänke den Blumentisch darstellten, und wo sie ihre grünblätterigen Pfleglinge genau so mühevoll hin- und herschleppte, wie einst ihre Kinder. Einen wirklichen schönen Blumentisch sollte sie haben, wenn er glücklich heimkehrte — wenn auch keinen goldenen, gelobte er sich vor diesem reizenden französischen Blumenkorbe.

So grübelte und träumte er in deutscher Weise — am liebsten aber hätte er's in Tönen gethan, — er war nämlich ein Musiker mit Leib und Seele und Musiklehrer in einer Stadt am Rhein, allein jener schöne Flügel mit eingelegter Arbeit, der seine Augen immer und immer wieder so mächtig anzog, war leider genau so fest verschlossen wie jenes Glashaus. Liebkosend und voll Sehnsucht strich er hin und wieder mit der Hand über den Deckel. Ach, der trug leider die Spuren von allerlei Gläsern und Flaschen, denen rücksichtslose unmusikalische Kameraden gerade hier ihren Platz angewiesen. Und der kostbare Notenschrank, mit dem wie von Goldfäden eingefügten Namen Desirée, war ebenfalls verschlossen. Welche Notenschätze mochte er wohl bergen?! Ob auch deutsche Musik darunter war? Wer doch hier mit einem Zauberspruch diesen musikalischen Sesam hätte öffnen dürfen! — Es kamen dem Einsamen an jenem Tage sogar dann und wann echte Kriegsgedanken, wie nie zuvor, nämlich an eine gewaltsame Sprengung der verschlossenen Festungen — denn: la guerre comme à la guerre — aber jener feingezogene Mädchenname verscheuchte sie immer wieder. Wie würde das kleine niedliche schwarzharige Ding — in der Phantasie des deutschen Musiklehrers waren nämlich alle Französinnen klein und dunkellockig — sicherlich geweint haben, wenn sie die Spuren seines Vandalismus später entdeckt hätte! Nein an solchen bittern Thränen wollte er wenigstens nicht schuld sein. . . . . . Und da stand auch noch ein hoher vergoldeter Nähkorb mit bunten Wollknäueln, der war offen, ein Kamerad hatte eine zerbrochene Feldflasche hineingeworfen, — und gehörte doch jedenfalls auch der niedlichen Disirée. Einen ganz kleinen Knäuel von dunkelroter Wolle nahm er heraus und wickelte ein Stück des Fadens um den Zeigefinger seiner rechten Hand. Die arme Desirée! — Es mußte doch recht hart sein, gleichsam wie ein kleiner hülfloser Vogel so plötzlich aus dem Nest zu fallen und von all diesen reizenden, großen und kleinen Dingen, die zu einem sorglosen, fröhlichen Mädchenleben gehörten, zu scheiden. Wie brennend mochte sie sich wohl nach ihnen sehnen! Ob sie ahnen konnte, daß jetzt ein feindlicher Unteroffizier, ein deutscher Musiklehrer — der, nun der daheim, wenn auch unerbittlich streng gegen seine Schülerinnen, doch von allerlei allerliebsten deutschen Mädchen angeschwärmt wurde, man hatte ihn ja beim Abmarsch unter Blumenspenden fast erstickt — mit ihren Wollenknäuel spielte, ihren Flügel bewachte, von ihren Blumen den Staub wischte und sie begoß?! Er konnte aber unter eben diesen Gedanken und Fragen nicht schnell genug den roten Faden wieder vom Finger wickeln, denn ein Soldat trat eben bei ihm ein. Er brachte dem Unteroffizier einen in strenger Form ausgestellten Erlaubnisschein des Vorposten-Kommandeurs, für den draußen vor dem Thore mit Karren und Pferd wartenden Gärtner und Gehülfen des Schloßbesitzers zur Ueberführung beliebiger Blumen des Wohn- und Treibhauses nach Paris. — Der im Schlosse quartierte Unteroffizier wurde demnach beordert, den Transport persönlich zu beaufsichtigen und den beiden Genannten auch eine Repliswache mitzugeben, damit keinerlei Behinderung auf dem Rückwege stattfinde. —

Der stattliche Gärtner und sein hochgewachsener blonder Gehülfe, Beide in blauen Blousen, stellten sich nun vor, um dann zunächst im Treibhause zu verschwinden. Der junge Deutsche schlenderte ihnen langsam nach einer kleinen Weile dahin nach und schaute ihnen gedankenvoll bei der Arbeit des Sortierens und Einpackens zu. — Es fiel ihm aber auf, mit welcher lässigen, vornehmen Eleganz sich der junge Bursche bewegte und wie zärtlich geradezu und mit welchem ängstlichen, kummervollen Ausdruck der Aeltere die Pflanzen zusammenstellte und hin und her trug. — Wenn der einfache Gärtner schon ein solches schmerzliches Interesse an seinen Pfleglingen verriet, wie viel mehr mußte das Herz ihres Besitzers nach ihnen verlangen. Und die arme kleine Desirée!! Wer doch in diesem Augenblicke hätte Oberbefehlshaber spielen dürfen! — Man ging endlich in's Schlößchen, ohne viele Worte. Eben als der Gärtner und sein Gehülfe die Schwelle zu überschreiten im Begriff standen, hielt der Rheinländer aber den Aelteren zurück und sagte in aufwallendem Mitleid in etwas zweifelhaftem Französisch: „wenn Eure junge Herrin etwas gar zu schmerzlich vermißt aus ihren Zimmern,

so nehmt es mit!" — — Ein verwundertes Aufblicken, dann ein lebhafter Dank.

„**Grand merci, Monsieur, infiniment obligé**" — — — wie gewandt sich doch solch ein französischer Gärtner auszudrücken wußte — „leider ist jedoch das einzige Stück, nach welchem Fräulein Desirée d'A . . . . sich sehnen dürfte, nicht wohl transportabel für uns, — es ist nämlich **ihr Flügel**. Sie würde, glaube ich, viel wagen, denn sie hat zwar den Kopf eines Kindes, aber das Herz eines Mannes, — wenn sie ihn wieder einmal nur auf eine Viertelstunde spielen dürfte!"

„Und wie gern würde ich ihr das erlauben!" versicherte da lebhaft der Feind. — —

„**En effet, Monsieur,**" — rief plötzlich eine klangvolle Stimme mit Alttimbre dazwischen — „**vous êtes aimable comme — — un Français!**"

Es war der junge Gehülfe, der diese Worte gesprochen und nun hastig in der Thür des Flügelzimmers verschwand. — —

„Mögen Sie mitnehmen für die Kleine, was Sie eben Lust haben — wir sind keine Barbaren Damen gegenüber" —, murmelte der deutsche Krieger und trat zartfühlend in den anstoßenden Salon, Kopf und Herz durchschwirrt von allerlei angenehmen Gedanken und Empfindungen, die ihn plötzlich wie Schmetterlinge umgaukelten. Die kleine Desirée würde also doch ohne Zweifel erfahren, daß augenblicklich in ihren Räumen kein erbarmungsloser „**Prussien**" hause. Selbst der kleine rote Wollknäuel, den er während der Meldung des Soldaten in die Tasche geschoben, drückte ihn jetzt wie eine schwere Last, wie ein unrechtmäßig angeeignetes Besitztum, — er hätte ihr ihn so gern mit all den anderen zugeschickt. Wie lang' konnte er all' das Eigentum des Schloßfräuleins überhaupt noch schützen — morgen schon konnte man ihn ja weiter schicken! — Laut und immer lauter brüllten die Stimmen der Kanonen — wer weiß, wie bald der schöne Flügel und — manches Andere noch in Trümmern lag — —

„Wenn ich nur erfahren könnte, ob Desirée mit ihren niedlichen Fingern jemals deutsche Musik gespielt?" murmelte er. „Aber was weiß dies Gärtnervolk von Musik und gar von unserer!" — —

Da fuhr er jäh auf. — Ein nicht ganz salonfähiges deutsches Wort flog dabei über seine Lippen. — Wie Erstarrung kam es dann über ihn. Träumte er denn?! — Der Flügel drüben klang ja zu ihm herüber, von kraftvoller, sicherer Hand gespielt, silbern und süß mitten durch den fernen Kriegslärm, und Jemand spielte, er mußte auflachen: — — Weber's Aufforderung zum Tanz! Sein Musikerherz geriet in eine maßlose Aufregung. War es denn möglich, — seines alten, lieben, hochverehrten Meisters schelmisch verführerische Weise **hier** im Herzen des Feindeslandes, unter der Schreckensherrschaft des Krieges?! Und sein Carl Maria huschte sogar über die Tasten so übermütig und wiegend, wie ihn übermütiger und wiegender keine deutschen Hände, selbst seine eigenen, spielen konnten! — Herrgott, — wenn doch alle jene Schülerinnen, die er gerade bei dieser Stelle, die in eben diesem Momente erklang, in diesem köstlichen Wogen und Schweben nie vom Flecke zu bringen vermochte, mit ihm hätten zuhören können! — Aber wer spielte denn da? Warum stand er noch immer wie festgebannt?! — Wie eine Erlösung begrüßte er jetzt die Erscheinung eines Taktfehlers. Mit einem Ruck jene seltsame, lähmende Betäubung abschüttelnd, schrie er nun mit dem ganzen frei gewordenen Feuer seines Musiklehrerherzens auf: „ein Achtel — kein Sechszehntel!!" und stand auch im Nu im Flügelzimmer.

Ein neues Märchen wurde da lebendig, das Wunderbarste von allem bisher erlebten: der Gärtnerbursche war's, der am Flügel saß und den elektrisierenden Tanzrhytmus des alten deutschen Meisters herunterjagte, während die grausigen Bässe der Kanonen, mit bewunderungswürdiger Konsequenz gegen den Takt — von Zeit zu Zeit einfielen. Aber seit wann haben denn Gärtnergehülfen solche weiße, reizende Hände, wie sie da vor ihm eben sorglos auf- und niedertanzten — — er dachte an den alten, schnupfenden Gehülfen im Nachbarsgarten daheim — und solche Augen, wie sie ihn lachend anblitzten und wie sie höchstens Cherubin in Figaro's Hochzeit, oder der Page in den Hugenotten, oder allenfalls jener Gärtnerbursche von Mörike haben konnte, als eben:

„auf ihrem Leibrößlein
So weiß wie der Schnee
Die schönste Prinzessin
Ritt durch die Allee?!" — — —

Und hatte er denn das prachtvolle Goldhaar vorher nicht gesehen, das da so lockig niederfiel — der beschattende, breitkrämpige Hut war bei Seite geworfen worden —, und das glühende junge Gesicht, das sich furchtlos zu ihm erhob? — Wo hatte er denn überhaupt seine Augen gehabt?! —

Aber mit einer Mischung von Sorge und Stolz wandte sich jetzt der vermeintliche Gärtner seinem jugendlichen Feinde zu und sagte vertraulich, die Hand auf seinen Arm legend, entschuldigend: „Mein Herr, sie ist mein einziges Kind und sie hat nur **eine** Leidenschaft: die Musik, und liebt die deutschen Musiker. Sie zählt kaum sechszehn Jahre, und — — wir vergingen Beide vor Sehnsucht: **sie** nach ihrem Flügel, ich nach meinen Blumen. Verzeihung also, mein Herr! **Voici la tète d'un enfant et le coeur d'un homme!**" — —

— — Wenn es irgend möglich gewesen wäre, jener kostbare Flügel aus dem Schlößchen Bellevue würde, unter die erlaubten Blumentöpfe versteckt, unerlaubter Weise nach Paris transportiert worden sein — — den vergoldeten Blumenkorb trug wenigstens der preußische Unteroffizier eigenhändig in den Karren. Der Gärtnerbursche aber hätte beinah laut aufgeschrien, so kräftig war der Händedruck, den er beim Abschied von dem deutschen Krieger empfing. — —

Von jenem kurzen Traum — denn schon am nächsten Morgen verließ der Musiker sein reizendes Quartier — ist ihm nichts Greifbares übrig geblieben, als ein rotes Wollknäuel und — ein kleiner Taktfehler, den er zu seinem eigenen Erstaunen adoptiert hat, wenn er jetzt, ohne fremde Baßbegleitung, Weber's Aufforderung zum Tanze spielt. — Seine deutschen Schülerinnen aber finden, daß er nur bei dem Einstudieren dieses einzigen Musikstücks sich seit seiner Rückkehr aus Frankreich erschreckend unliebenswürdig zeigt und sie hassen deshalb alle den „Carl Maria." —

— Wo mag sie sein, jene blonde, schlanke Desirée mit dem trotzigen Köpfchen eines Kindes und dem mutigen Herzen eines Mannes?! Ob sie denn gar nicht frauenhaft neugierig sein würde, den Namen jenes Wollknäuelbesitzers zu erfahren?

Niemand könnte ihn verraten als —

Elise Polko.

Drei Diners.

Eine Erzählung aus dem Jugendleben des Vaters Karl Maria's von Weber,

von

Ernst Pasqué.

(Schluß.)

Der arme Prinz von Soubise und die Seinen hatten seit ihrem gewaltsamen Abschied aus Gotha kein ordentliches Mittagsmahl mehr eingenommen. Heute aber, am 19. September, sollte dies nachgeholt werden und die herzogliche Küche hatte ihre ganze Kunst aufgeboten, um das Diner würdig der hohen Gäste und Kenner zu gestalten. Wieder waren die Tafeln für mehrere hundert Personen in glänzendster Weise gedeckt; wieder bogen sie sich unter der Last der köstlichsten Speisen und Weine; wieder tönte das lockende Klingeln der Tischglocke durch die Räume des Schlosses, da — Entsetzen! — erklangen auch schon wieder die Sturmglocken der Stadt, und die Szene der bitteren Enttäuschung, der kopflosen Verwirrung von vor vier Tagen erneuerte sich, doch diesmal in noch höherem Grade.

„**Les Prussions!**" lautete der Schreckensruf, der alles in wilder Flucht aus dem Schlosse jagte. Schon knatterten in der Ferne Flintenschüsse und zeigten, daß es diesmal Ernst — blutiger Ernst sei. Alles, was nur laufen, reiten, fahren konnte, lief, ritt und fuhr davon, und es war nicht einmal der große gefürchtete König, der sich Gotha näherte! General Seydlitz sprengte mit nur 1800 seiner Reiter heran und verjagte wie Spreu die große vereinigte Armee der Franzosen und des heiligen römischen Reiches deutscher Nation — ohne Preußen. Nur weniger Schüsse bedurfte es, und die Arbeit war gethan — noch bevor die bereits servierte Suppe auf dem Friedenstein vollständig kalt geworden. Der tapfere preußische Reiterführer langte mit den Seinen genau zur rechten Zeit im Schlosse an, um die Kunst der herzoglichen Küche nicht zu Schanden werden zu lassen. Kein Franzose, kein Reichstruppler war mehr zu sehen — nur einer war geblieben, hatte nicht fliehen wollen und es war wiederum Franz Anton von Weber. Er vertraute seinem Mut und zugleich seinem guten Glück, denn hatte der große König ihm nichts zu Leid gethan, so werde der General ihn erst recht glimpflich behandeln. So dachte er. Doch diesmal hatte er die Rechnung ohne den Wirt gemacht. General Seydlitz setzte sich mit seinen Offizieren an die für Soubise und den Prinzen von Hildburghausen servierte Tafel, doch den kecken Offizier der Reichsarmee behandelte er als Kriegsgefangenen. Er ließ ihn vor der Hand in eine Kammer einsperren, um ihm nach dem Diner das Urteil zu sprechen. Das einzige, was Weber erlangen konnte, war seine Geige. Statt des Mittagsmahls spielte er sich etwas vor und immer lustiger traktierte er das Instrument, so daß man bald im Speisesaal auf die hellen Geigentöne aufmerksam wurde. Der General, in guter Tafellaune, befahl, den Spieler einzuführen und der Offizier mit der Geige erschien.

Ein lautes Halloh der lustigen Gäste begrüßte ihn.

„Ein geigender Offizier! das giebt's nur in der Reichsarmee!"

„Wenn ihre Offiziere den Degen nur ebenso gut zu führen wüßten wie den Fidelbogen!" höhnte ein anderer.

„Ich bin bereit, Ihnen auf der Stelle zu beweisen, daß dies in der That der Fall ist!" rief Weber mit heller Zornesröte im Gesicht und die Hand an der Seite — wo sich sein Säbel befunden.

„Eine Ausnahme, Ihr Herren!" lachte der General, „und der Junge wäre wert in unserem Regiment zu dienen. Heran und erzählt, wie ein tapferer Offizier zum Geiger geworden, oder umgekehrt."

Weber trat keck vor den General und mit der Hand salutierend, in streng militärischer Stellung, erzählte er frisch und ohne Furcht, wie er in der Kapelle des Churfürsten von der Pfalz gedient, die Geige und den Kontrabaß nach Herzenslust traktiert habe, dann gegen seinen Willen zum Offizier der churfürstlichen reitenden Garde gemacht und zur Reichsarmee geschickt worden sei. Er brachte seine Mitteilung in so lustiger Weise hervor, warf dazwischen so drohende, herausfordernde Blicke auf etwelche Spötter in der Nähe des Generals, daß Seydlitz endlich laut auflachte und rief:

„Ein köstlicher Bursche und in seiner Art ein seltener Offizier! Es wäre Schade, ihn durch eine Kugel der Welt und seiner Zukunft zu rauben, und dennoch darf ich ihn nicht freilassen! — Einen Augenblick! — In vierzehn Tagen, längstens drei Wochen werden wir mit den Franzosen und der Reichsarmee aufgeräumt haben, dann mag Er wieder zu seinem Heere stoßen — wenn Er es noch aufzufinden vermag! Also, junger Mann, Euer Ehrenwort, daß ihr während dreier Wochen nicht gegen die preußische Armee kämpfen wollt, dann könnt Ihr Gotha frei und mit einem Laisserpassor von mir verlassen."

Mit Freuden willigte der junge Weber ein, dem General gab er Handschlag und Ehrenwort, dann durfte er sich mit an die Tafel setzen und speisen. Die preußischen Offiziere nahmen ihn gerne in ihre Mitte, denn sie hatten gesehen, daß er Ehre und Mut besitze und lustig sein könne wie wenige. Auch erwies er sich so voll von drolligen Einfällen, daß seine militärische Umgebung nicht aus dem Lachen herauskam und die betreffende Tafel förmlich den Neid der übrigen Tische, wo die höheren Offiziere plaziert waren, erregte. Schließlich ergriff der lustige churpfälzische Offizier seine Geige und spielte in übermütigster Laune den französischen Kehraus, den alle Anwesenden, ohne Rückhalt sich ihrer Heiterkeit hingebend, mitsangen.

Nach der Tafel wurde ihm der preußische Passierzettel eingehändigt und strahlenden Auges ergriff der junge Mann ein Glas, gefüllt mit perlendem Champagner. Er hob es hoch empor und träumerisch in die Ferne blickend sagte er leise: „Es gilt dir, Anna: die ich bald wiederzusehen hoffe. Drei Wochen Zeit habe ich ja dazu und dann — wie Gott will!"

Seydlitz und seine Reiter hatten Gotha verlassen, auch die Franzosen kehrten sobald nicht zurück; sie fürchteten wohl dort gar nicht mehr diniren zu können und hofften auf eine bessere Zukunft in Chursachsen. Der junge Weber hatte sich mit seinem preußischen Passierschein in der Tasche vorerst auf die Suche nach seinem churpfälzischen Chef, dem Kommandanten der churfürstlichen Garde, Generalmajor von Weichs gemacht, den er endlich so glücklich war zu finden, damit beschäftigt, seine Garde wieder zu sammeln. Weber stellte sich dem General-Major als — preußischer Gefangener für drei Wochen vor, teilte dem ihm sehr wohlwollenden Herrn seine Absicht mit, während dieser seiner Gefangenschaft, oder vielmehr Freiheit, einen Abstecher nach Hildesheim zu dem churbischöflichen Hofkammrat von Fumetti zu machen und endlich nach vollendeter Kampagne seinen Abschied aus churfürstlichen Kriegsdiensten zu verlangen. Herr von Weichs ließ sich von dem jungen Mann dessen viele Abenteuer der Reihe nach erzählen, dann fertigte er ihm ein Schreiben an Herrn von Fumetti aus und entließ ihn in Gnaden für die drei Wochen. Nun ließ der glückliche Offizier seiner Phantasie wie seinem Gaul die Zügel schießen und ritt der Bischofsstadt Hildesheim zu, während er sich schon im Geiste als Gatte der schönen Maria Anna und an der Stelle des alten Hofkammrats sah. „Gestiefelt und gespornt und sehr kavaliermäßig" (wie sein Enkel Max von Weber erzählt) kam Franz Anton in Steuerwald an, mit offenen Armen von dem Vater und besonders herzlich von der schönen Tochter empfangen. Das Schreiben von dem Herrn von Weichs lieferte er ab und im Vertrauen eröffnete ihm bald darauf der alte fürstbischöfliche Beamte, daß ihm nach der Kampagne eine Stelle als Aktuar in Steuerwald und die Anwartschaft auf seine, Fumetti's, Bestallung als Hofkammrat, zugedacht sei. Mit hellem Jubel erfüllte dies den glücklichen Offizier und sofort bat er Herrn von Fumetti um die Hand seiner Tochter Maria Anna. Der Vater willigte gerne, das hübsche Mädchen gewiß noch freudiger ein und wenige Tage später wurde die offizielle Verlobung zwischen Maria Anna von Fumetti und Franz Anton von Weber gefeiert. Noch einmal mußte der

glückliche Bräutigam zu seinem Heere zurück, dann sollte er wiederkommen, heiraten, seine neue Stelle als Aktuar antreten, um einstens, wenn der Vater gestorben sein würde, selbst fürstbischöflicher, oder im Grunde churkölnischer Hofkammrat zu werden, denn Clemens August, der Kurfürst von Köln, war ja zu gleicher Zeit auch Fürstbischof des reichen Bistums Hildesheim.

Franz Anton von Weber war zu jener Zeit ein wahres Glückskind. Kaum acht Tage nach der Verlobung machte der alte Hofkammrat seinem künftigen Schwiegersohn und Nachfolger Platz. Ruhig, sein liebes Kind versorgt wissend, schlief er am 2. Oktober ein, um in diesem Leben nie mehr zu erwachen. Auf die Freude des Wiedersehens, der Verlobung, folgten bei der armen Maria Anna nun die Trauer um das Scheiden des Vaters und jetzt auch noch der Abschied von dem Geliebten, der zu seinem Heere, dem ein merkwürdiges Schicksal bevorstand, zurückkehren mußte. Die drei Wochen der so glücklichen Gefangenschaft auf Ehrenwort waren nur zu bald vorüber und präzis am 9. Oktober meldete von Weber sich bei seinem Chef wieder zum Dienst. Die Voraussetzung Seydlitz' hatte sich bis jetzt noch nicht erfüllt; die verbündete deutsch-französische Armee glaubte sogar fest an den Sieg ihrer Waffen, sie hatte sich mit einem neuen Korps unter dem Herzog von Broglie vereinigt und Friedrich vermochte dies nicht zu hindern, denn der russische General Haddik war bis Berlin vorgedrungen und dort gab es vor der Hand wichtigeres zu thun als in Thüringen. Auch hatte es mit den Franzosen und der Reichsarmee gar keine Eile; deren Stunde werde schon noch kommen, sagten sich, wie der König, die Generale, Offiziere und Soldaten.

Und sie kam bei Roßbach! Am 5. November war es, da vollbrachte der große Friedrich das Kriegswunder. Mit 21,000 Mann schlug er den dreifach stärkern Feind — die Franzosen samt der Reichsarmee, 64,000 Mann — derart, daß die Franzosen nicht eher aufhörten zu laufen, bis ihnen der Rhein ein gebieterisches „Halt!" zurief, die Reichsarmee aber nach allen Richtungen so pfeilgeschwinde auseinander stob, daß sie sofort den schönen Namen „Reißausarmee" erhielt. Das zweimalige Davonlaufen aus Gotha war nichts gegen das Ausreißen bei Roßbach. Alles ließen die Franzosen im Stich, selbst ihr teuerstes, die Damen, welche den Mut gehabt, die starke sich für unüberwindlich haltende Armee zu begleiten. — Der große Prinz von Soubise schob die Schuld der schmachvollen Niederlage auf seinen Kollegen, den starken Prinzen von Hildburghausen, und dieser that ein gleiches von seiner Seite. Doch weder das eine noch das andere half und wurde geglaubt, die beiden Führer hatten bei Roßbach ihre Unsterblichkeit erlangt und deutscher wie französischer Spott ätzten ihre Heldenthaten unauslöschlich in die Tafeln der Geschichte ein. Nur Ludwig XV. glaubte nicht alles, was die böse Welt über seinen Liebling Soubise sagte. Er machte ihn nach der Roßbacher Schlacht zum Kriegsminister, verlieh ihm eine Pension von 30,000 Livres und die Pompadour versicherte ihn ihrer Gnade. Das war sein Roßbachpflaster! —

Am Abend des ewig denkwürdigen Tages besichtigte Friedrich mit seinen Generalen das Schlachtfeld. Da wurde eine große Anzahl Gefangener vorbeigeführt. Sein scharfes Auge musterte die Reihen — plötzlich gebot er Halt, mit dem Krückstock auf einen jungen Offizier deutend, der den Arm, leicht verwundet, in einer Binde trug.

„Vortreten!" befahl der König und Franz Anton von Weber, denn er war es, trat vor und salutierte mit der freien linken Hand.

„Also doch gegen uns?! redete Friedrich lächelnd den jungen Mann an.

„Majestät, daran trägt General von Seydlitz allein die Schuld," war die keck gegebene Antwort. „In drei Wochen gedachten der Herr General mit den Franzosen und der Reichsarmee aufzuräumen, drei Wochen nur war ich Gefangener auf Ehrenwort und mußte dann zu meinem Regiment zurückkehren. Majestät sind freilich in einem Tage, und gründlich! damit fertig geworden, und da es keine Reichsarmee mehr giebt, die Campagne für uns zu Ende ist, so würde ich jetzt frei sein — wenn ich nicht Kriegsgefangener Euerer Majestät wäre."

„Also Er will quittieren — und was beginnen?"

„Aktuar zu Steuerwald im Hildesheim'schen, Majestät zu dienen."

„Gut! Doch vorher soll Er mir einen Dienst leisten, dann mag Er nach Hildesheim gehen. Ist Er trotz der Schramme am Arm im stande den Zügel zu halten und einen starken Ritt zu machen?"

„Für Eure Majestät werde ich zu fliegen wissen, wenn auch nicht so rasch als Fama, die den glorreichen Sieg unseres großen Königs schon in alle Welt hinausträgt."

Der König schrieb in sein Taschenbuch und schien die allzugewagte, doch gewiß von einem ehrlichen Enthusiasmus eingegebene Schmeichelei nicht gehört zu haben. Er faltete das Blättchen, reichte es dem jungen Manne und sagte mit lächelndem Antlitz:

„Für Ihre Durchlaucht die Herzogin Louise Dorothea von Gotha. — Und nun reite Er zu, damit meine Nachricht vor den Franzosen in Gotha ist."

„Das dürfte fast schwer fallen, Majestät, denn im Laufen sind sie Meister," entgegnete von Weber. „Indessen werde ich meine Schuldigkeit thun und nur von Euerer Majestät soll die Durchlaucht in Gotha die Nachricht des heutigen Sieges empfangen."

Damit hatte der kecke Offizier ein Pferd bestiegen, das man ihm vorgeführt, und während der König mit seinem Gefolge weiter ritt, sprengte Franz Anton von Weber in der Richtung nach Weißenfels davon.

Im Schlosse zu Gotha weilte noch immer eine Menge Franzosen und besonders Französinnen. Der Prinz von Soubise war zum drittenmal abgezogen, doch seine beiden Damen blieben vor der Hand. Die Campagne schien ihnen denn doch ein wenig zu beschwerlich, und erst wenn die französische Armee in Leipzig eingerückt sein würde, gedachte der weibliche Hofstaat des Prinzen nachzukommen. Mit diesen zwei Hauptpersonen des weiblichen Bestandteils des Heeres waren noch verschiedene andere Damen und Herren, welche als Sekretäre fungierten oder, weder eine Zivil- noch Militärcharge bekleidend, einfach des Vergnügens und der Damen halber mit in den Krieg gezogen, in Gotha geblieben und die kleine, ebenso bunte wie lustige Gesellschaft ließ es sich auf herzogliche Kosten wohl sein. An Besuchen von der sehr langsam vorrückenden Armee fehlte es nie und so hörten denn die Festgelage im Schlosse nicht auf. Noch am 4. November hatte der galante Prinz von Soubise von Naumburg aus seine Schönen in Gotha besucht und für den morgenden Tag eine Schlacht mit dem kleinen Preußenkönig angekündigt, der die Keckheit habe, mit seiner „Potsdamer Wachtparade" ihrem großen verbündeten französisch-deutschen Heere entgegen zu ziehen. Am 5. sollte Friedrich geschlagen und am 6. der Sieg im Schlosse zu Gotha durch ein splendides Diner und Bankett gefeiert werden. Also hatte der Prinz beim Abschied anbefohlen, und so war es auch geschehen. Das Mahl wurde mit fürstlicher Pracht und Freigebigkeit zubereitet — doch nicht der König, sondern die beiden verbündeten Prinzen waren geschlagen worden. In Gotha wußte man am 6. Mittags noch nichts von der entscheidenden Roßbacher Schlacht. Die Köche arbeiteten im Feuer, als ob es dem größten Feste gelte, welches bis jetzt auf dem Friedenstein gefeiert worden. Die französischen Damen machten Toilette, als ob sie ihrer Königin, der Pompadour, die Cour zu machen hätten. Alle Tafeln der prächtigen Speisesäle waren serviert, geschmückt — wie damals als zuerst König Friedrich, dann sein General Seydlitz die französischen Gourmands davon gejagt und deren Stelle eingenommen. Alles war bereit zum schwelgerischen Mahle — nur die männlichen Festteilnehmer, die Sieger fehlten. Nicht einmal ein Kourier mit irgend einer Meldung wollte sich sehen lassen, dafür aber drohte die Suppe bereits wieder kalt zu werden.

Da sprengte plötzlich ein Reiter mit verhängtem Zügel in den Schloßhof. Es war ein Offizier und der Uniform nach von der Reichsarmee. Den rechten Arm trug er in einer Binde, er mußte also vom Schlachtfelde kommen. Franz Anton von Weber hatte sein Wort gehalten, er war der erste, welcher von Roßbach in Gotha anlangte. Von allen Seiten wurde er umringt, doch wies er alle zurück und eilte auf die erscheinende Herzogin zu, ließ sich vor derselben auf die Knie nieder und überreichte ihr das Billet Friedrichs des Großen.

Die Herzogin las. Jetzt drängten die französischen Damen sich wieder an den Offizier heran: „Werden sie bald kommen? — Sind die Preußen vollständig vernichtet?" So klang es von allen Seiten ihm entgegen.

„Freilich kommen sie bald, die Franzosen, doch nicht als Sieger!" rief Weber mit leuchtenden Augen und die Herzogin ergänzte freudig:

„Großer Sieg bei Roßbach! Die französische Armee ist vernichtet, das Land von den Feinden befreit!"

„Friedrich, der große König von Preußen, Hoch!" schrie der Offizier der Reichsarmee, enthusiastisch seinen Dreispitz schwenkend, und „hoch — hoch!" riefen die Bewohner des Schlosses, während die französischen Damen und Herren unter ihrer Schminke erbleichend eiligst das Weite suchten. Um nichts mehr kümmerten sie sich, ihre Bagage, Toiletten ließen sie im Stich und in ihren Hofkleidern liefen die Damen davon, denn schon wälzte sich die Masse der fliehenden Franzosen heran! Durch Gotha liefen, stürmten sie, als ob die gefürchteten Preußen ihnen schon auf den Fersen gewesen.

„Die Thore zu! kommandierte Weber, und hinter dem letzten davonlaufenden Franzosenpaar wurden die Thore des Friedensteins geschlossen. Dann setzte sich der kleine Hof an die Tafel, Weber erhielt den Ehrenplatz neben dem Fürstenpaar, und mit dem Weine, bestimmt die Niederlage der Preußen zu feiern, wurde die Gesundheit Friedrichs des Großen getrunken.

Das war das dritte große Diner auf dem Friedenstein zu Gotha, von den Franzosen bestellt, doch von Preußen und gut preußisch gesinnten verzehrt.

Noch am selben Tage ritt Franz Anton von Weber weiter nach Mühlhausen zu, dann nach Steuerwald zu seiner jungen und so schönen Braut. Er trat seine Stelle vorläufig als Aktuar an, heilte seinen verwundeten Arm, hielt eine anständige Trauerfrist ein, und am 13. Februar des folgenden Jahres 1758 heiratete er Maria Anna von Fumetti. Am folgenden 12. Juli wurde Franz Anton von Weber in alle Aemter und Würden seines verstorbenen Schwiegervaters eingesetzt und der lustige Garde-Offizier der ehemaligen Reichsarmee war, kaum 24 Jahre alt „fürstbischöflicher Amtmann zu Steuerwald und Hofkammrat zu Hildesheim."

Doch wie er als angehender Krieger der Musik gehuldigt, so blieb er auch als Beamter dieser schönen verlockenden Kunst nur zu treu, die — nachdem sie ihn später Jahre lang gleichsam in der Irre herumgeführt — seinem Namen in dem Sohne Unsterblichkeit verleihen sollte. Denn der Nachkomme Franz Anton's hieß: Karl Maria von Weber.

Bilse's Jubiläumsfeier.

Am ersten Oktober feierte Musikdirektor Bilse in Berlin sein fünfzigjähriges Musikerjubiläum. Schon am Morgen wurde der verehrte Dirigent von seinen Orchestermitgliedern begrüßt. Herr Otto Schneider begrüßte den Jubilar mit einer schwungvollen Rede, der wir folgende Stelle entnehmen: „Ihre ganze Laufbahn war eine Kette von Selbstbeschränkungen, war eine Reihe von Unterordnungen der eigenen Person unter das erhabene Prinzip: „In unserer Kunst als reproduktiver Künstler das Höchste zu leisten!" Sie haben viel und oft Ihnen liebe und dem Herzen nahestehende Interessen bekämpft, Sie haben Selbstbezwingung geübt, um das Bestehende nicht nur aufrecht zu erhalten, sondern auch fort und fort dem großen Ziele, das Sie sich gesteckt, näher zu bringen. Uns, die wir momentan zu ihrem Orchester gehören, ist es vergönnt, der Welt zu sagen: das ist der Mann der That und das, was er in mühevoller Arbeit dem Geschick abgerungen, ist sein eigen. — Wer wie Sie im Schaffen und Wirken, mit einem Wort, in der Arbeit seine größte Befriedigung findet, der hat den wahren Zweck des Lebens erkannt, denn

„Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß." —

Damit ist des Künstlers Leben in der That vortrefflich charakterisiert. Bilse wurde zu Liegnitz im Jahre 1816 geboren und kam zum Stadtmusikus seiner Vaterstadt „in die Lehre". Mit vierzehn Jahren wurde er beits als ausgelernter zünftiger Musikus „losgesprochen." Das geschah am 1. Oktober 1830, und demnach beging Bilse am 1. Oktober sein halbhundertjähriges Jubiläum als Musiker von Fach im Alter von 64 Jahren. Nachdem Bilse beim Stadtmusikus in Liegnitz ausgelernt und sich namentlich zu einem tüchtigen Orchestergeiger ausgebildet hatte, zog er nach Wien, um sich dort noch weiter zu vervollkommnen. Nicht lange darauf erhielt er die Berufung zum Stadtmusikus in Liegnitz seiner Vaterstadt. Am 1. Oktober 1842 trat er sein neues Amt an. Der damalige Kantor an der Liegnitzer Hauptkirche, W. Tschirch, vereinigte sich mit Bilse, um der kleinen Stadt Kunstgenüsse zu bieten, um welche sie von mancher Residenz beneidet werden durfte. Bilse's energievolles Streben hatte nach und nach eine Kapelle in Liegnitz zusammengebracht, welche zu zahlreich und kostspielig geworden war, als daß der Stadtmusikus eines Ortes von kaum mehr als 20,000 Einwohnern sie hätte erhalten können. Bilse mußte sich demnach entschließen, mit seinem Orchester Konzertreisen zu unternehmen, die gleich anfangs von besten Erfolgen gekrönt wurden. In treuer Anhänglichkeit an seine Vaterstadt kehrte er dann jeden Herbst nach Liegnitz zurück und wirkte dann wieder unverdrossen in den beschränkten städtischen Verhältnissen. Bilse verstärkte sein Orchester immer mehr, übte es unablässig für die höchsten Aufgaben ein und zog zur Zeit der Weltausstellung von 1867 nach Paris, wo er, anfänglich etwas mißtrauisch aufgenommen, sich bald Enthusiasmus zu erwecken wußte. Die fernere Reise glich einem Triumphzuge, den Rhein entlang, durch Süddeutschland nach Berlin, wo Bilse im Dezember 1867 sein bleibendes Heim gründete, höchste Anerkennung und sich steigernde Teilnahme fand. Das von den Gebrüdern Medding gegründete Konzerthaus in der Leipzigerstraße 48 wurde durch eine Aufführung unter Bilse's Direktion am 21. Dezember 1867 inauguriert, und mit Ausnahme einer Saison ist er bis auf den heutigen Tag allwinterlich dem Medding'schen Etablissement treu geblieben. An seinem Ehrentage trafen Geschenke, Gratulationen, Blumen und Kränze in Hülle und Fülle ein. Vom Kaiser erhielt er das Ritterkreuz des Hohenzollern'schen Hausordens, von Herrn Medding, dem Besitzer des Konzerthauses, einen wertvollen Taktstock mit goldenem Griff, ferner einen silbernen Pokal von Herrn Elsner, ein kunstvoll ausgeführtes Schreibzeug und einen goldenen Lorbeerkranz von den Orchestermitgliedern, auf dessen Blättern die Namen der Geber verzeichnet standen. Eine Deputation war aus Liegnitz erschienen, um dem Jubilar die Glückwünsche der Stadt darzubringen. —

Möge es dem thatkräftigen verdienstvollen Manne vergönnt sein, noch recht lange den Taktstock zu führen.

B. Z.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 14. Köln, 1880.



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Friedrich der Grosse

als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.

(Fortsetzung.)

Das trefflich geschulte Orchester erfreute den hohen Musikfreund in vorzüglichem Grade; besonderes Vergnügen bereitete ihm die Einrichtung Hasse's, das Stimmen der Instrumente in einem besonderen Raume vornehmen zu lassen. Kein widerlicher Ton beleidigte vor Beginn der Aufführung das Ohr; die Musiker saßen stramm und kerzengrade auf ihren Plätzen, und mit dem ersten Zeichen des Dirigenten tönte der erste Akkord in vollster Reinheit. Friedrich zeigte sich von Hasse's Kompositionen ebenso eingenommen wie von seinem Klavierspiel. Nachdem H. einstmals fast eine Stunde in ausgezeichneter Weise auf dem Flügel phantasiert, erhob sich der König, schritt lebhaft auf den Bescheidenen zu, zog seinen Brillantring vom Finger und sagte: „Er ist ein dreifach gesegneter Mann, Tonmeister, Spieler und Besitzer einer Faustina; was könnte ein armer König, wie ich, noch zu bieten haben! Trag er diesen Ring; aber zu meinem Andenken!“ Bei seinem Scheiden ließ der König 1000 Thaler unter die Mitglieder der Kapelle verteilen und die Solospieler wurden noch besonders bedacht.

Die Blütezeit der Berliner Oper reichte bis zum Jahre 1756. Das Berliner Orchester galt damals als das glänzendste in Europa. Doch die heranziehenden Wetterwolken eines schweren bedrängnisvollen Krieges sollten den hellen Glanz jener Tage bald völlig umdüstern. Der Tempel der Musen wurde am 27. März, vor Ausbruch des siebenjährigen Krieges, mit Graun's Oper „Merope“ geschlossen. Es war dies überhaupt die letzte Oper Graun's*), denn er wurde bald darauf so leidend, daß er nichts mehr komponierte, bis er 1759 starb. Als der König in Dresden seinen Tod erfuhr, soll er geweint und ausgerufen haben: „Einen solchen Mann bekomme ich nie wieder!“ Während des siebenjährigen Krieges löste sich die ganze Oper auf.

Selbst die Kammermusiker, deren Gehälter in Besoldungsscheinen ausgezahlt wurden, welche nur mit erheblichem Verluste Verwendung finden konnten, zerstreuten sich größtenteils; viele gingen nach England, andere nach Rußland. Aber auch in dieser Zeit der Not und Bedrängnis verließ den König die Liebe zu seiner Flöte nicht. Sie war ihm auf seinen vielen Kreuz- und Querzügen überall eine treue Begleiterin, und die Lippen, welche oft lange nur Kommandowörter und Schlachtrufe gesprochen, entlockten im einsamen Winterquartier der geliebten Flöte wieder die zartesten Melodien.

Rührend ist die Szene, welche nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in der Schloßkapelle zu Charlottenburg bei Gelegenheit der Aufführung von Graun's „Te Deum“ sich zutrug. Am 30. März 1763 abends erschien der König allein, ohne Hofstaat und Gefolge in der Kapelle. Auf seinen Wink erhob Benda seinen Taktstock und es brauste der Strom von Harmonien in gewaltigen Jubelklängen mächtig und voll durch die Hallen.

Mit den Klängen der Instrumente verbanden sich plötzlich und überraschend die lauten jubelnden Menschenstimmen, und im Unisono sang der Chor sein Te Deum weitschallend dahin. Der König erblaßte; allmählich sank das emporgerichtete Haupt; auch die großen glänzenden Augen neigten sich niederwärts; und endlich, nicht mehr imstande, seine Thränen zurückzuhalten, legte er seine Hand über sein Angesicht. Auch die Augen der Sänger füllten sich mit Thränen, und nur in leise gebrochenen, in Rührung schluchzenden Tönen war es ihnen möglich, weiter zu singen. Friedrich war tiefer in sich selbst versunken. — Erst der jubelnde Schluß weckte ihn aus seinem ernsten Sinnen.

Am Schlusse erhob er sich langsam von seinem Sessel und verließ leise und stumm, wie er gekommen, die Kirche. Obwohl Friedrich während der weltbewegenden Kriegsjahre seine Liebe zur Musik bewahrt hatte und seine regelmäßigen Musikübungen nach denselben wieder aufnahm, so war doch diese schwere Zeit auch in musikalischer Beziehung nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Er war sichtbar gealtert: sieben Jahre des Kriegsgetümmels, der Sorge, des Kummers und harter Arbeit hatten ihm einen Anstrich von Melancholie und trüben Ernstes gegeben, welcher gegen sein früheres Wesen merklich abstach. Er wollte sich nicht mehr zu so bedeutenden Ausgaben verstehen. Frühere Auslagen hatten jedenfalls auch das Mißtrauen des Königs erregt; war doch allein die Beleuchtung des Opernhauses durch Kerzenlicht in den ersten Jahren für jeden Vorstellungsabend mit 2771 Thlr. in Ansatz gebracht worden.

Das Vorurteil, welches der König in gewissem Sinne gegen deutsche Sänger hegte, wurde durch das Auftreten der berühmten deutschen Sängerin Elisabeth Gertrud Schmeling, bekannter unter dem Namen ihres Gemahls, Mara, wesentlich erschüttert. Es kostete große Mühe, den König zu bewegen, diese Sängerin nur zu hören; und als man ihm ihre Berufung in Vorschlag brachte, äußerte er: „Das sollte mir fehlen; lieber will ich mir von einem Pferde eine Arie vorwiehern lassen als eine Deutsche in meiner Oper zur Primadonna haben.“

Indessen gelang es doch, Fr. soweit umzustimmen daß er sich eine Probe ihrer Leistungen gefallen ließ, infolge deren sie sofort mit 3000 Thlr. Gehalt engagiert wurde. Die mit ihrem ersten Auftreten vor dem Könige verbundene Szene hat die Künstlerin noch in ihrem hohen Alter mit besonderer Vorliebe und Genugthuung erzählt. „In einen Saal geführt, stand sie lange, der Ankunft des Königs harrend und sich räuspernd, ob sie auch noch bei Stimme sei. Vertrauensvoll sah sie endlich die Kabinetsthür des Königs sich öffnen. Friedrich trat ein, sah die sich tief Verneigende starr und mit jenen wunderbar leuchtenden Augen an, die so große Wirkung auszuüben gewohnt waren. Ohne ein Wort zu sagen, ging er zum Flügel und schien wohl eine Viertelstunde lang gar keine Notiz von ihr zu nehmen. Dies weckte den Stolz des damals einundzwanzigjährigen Mädchens; sie dachte an das Pferdegewieher und sehnte den Augenblick herbei, wo sie überzeugt war, die ungünstige Meinung des gefürchteten königlichen Kunstrichters zu ihren Gunsten zu änden. Als das Spielen auf dem Flügel gar kein Ende nehmen wollte, fing sie an, mit großer Unbefangenheit die Gemälde an den Wänden zu betrachten und unterstand sich sogar, dem Könige den Rücken zuzukehren. Hatte der König das bemerkt oder war die Flügelphantasie zu Ende, plötzlich winkte er der Harrenden; sie trat ehrfurchtsvoll an das Instrument und hörte erschreckt die kurze, nichts weniger als freundliche Frage: „Sie will mir also was vorsingen?“ — „Wenn Ew. Majestät die Gnade haben, es zu erlauben“, stotterte sie und setzte sich auf denselben Stuhl, den der König, aufstehend ihr anwies. Jetzt fühlte sie sich in ihrem Element und sang eine längst eingeübte italienische Arie. Schon bei den ersten Tönen wurde der König aufmerksam, näherte sich ihr und sprach unzweideutig seinen Beifall aus, als sie geendet hatte. Sie wollte aufstehen aber die Prüfung war noch nicht zu Ende. „Kann Sie vom Blatt singen?“ „Ja Ew. Majestät.“ „Na, höre

*) Graun's Meisterwerk ist die Passions-Kantate: „Der Tod Jesu“ von Ramler; außerdem hat G. in der Zeit von 1741—1756 für Berlin 29 italienische Opern, zahlreiche Kantaten, Choräle, Lieder 2c. 2c. gesetzt.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Zuversicht.

Ferdinand Hiller, Op. 159. № 3.



 P. J. T. 2713 Eigenthum von P. J. Tonger's Musikverlag in Coeln.


Glaub' nicht den fal_schen Zun_gen, die mir und dir nichts gun_nen, bleib ehr_lich und fromm, bis
dass ich wie_der_komm'; drei Jah - re, die ge_hen, die ge_hen bald her_
um.
Und wenn ich dann wie_der_um
kom_me, mein Herz ist von Freu_den so voll, dei_ne Äu_ge_lein klar, dein
schwarz_brau_nes Haar ver_gnü - gen mich tau_send_, tau - send_mal, tau_send_mal.
p
f
f

Sie einmal, das ist schwer!" „Mein Vater hat mich darin unterrichtet". „So! Getraut Sie sich alles zu singen, was ich Ihr vorlege?" „Zu singen und auf dem Clavicembal zu begleiten, Ew. Majestät!" Kopfschüttelnd holte der König die Partitur einer Oper von Hasse, legte sie selber auf das Pult und stellte sich hinter die Sängerin, um zu sehen, wie sie diese Aufgabe lösen werde. Elisabeth sah erst Blatt für Blatt durch, um den Text kennen zu lernen. Der König wurde ungeduldig und sagte: „Sieht Sie wohl, Sie muß sich die Noten doch erst vorher ansehen." „Nicht der Noten wegen, Ew. Majestät, sondern der Worte wegen, damit ich doch weiß, mit welchem Ausdruck ich sie zu singen habe." „So! — also deswegen? — Na, nun fange Sie aber an!"

Elisabeth fing an. Gleich das Rezitativ sang sie mit außerordentlicher Bravour, als hätten sich ihre Kräfte auf das Doppelte gesteigert. Dabei gab sie besonders den Worten ihr volles Gewicht und erreichte gerade dadurch eine Wirkung, die der König bis dahin am italienischen Gesange nie gekannt. Freundlich klopfte der König sie auf die Schulter und sagte einmal über das anderemal: bravo! Nun ging es zum Adagio. Die junge Künstlerin hatte Mut gefaßt, fühlte sich ihres Sieges gewiß und wußte, daß gerade im getragenen Ton des Adagio ihre eigentliche Kraft, zu begeistern, lag. Aber der Mutwille ging mit dem Triumph Hand in Hand; sie gedachte der schlechten Meinung, welche Friedrich vom deutschen Gesange ausgesprochen und sang die erste Hälfte des Adagio so schlecht, taktlos und mit erzwungener Rauhigkeit, daß der König unwillig mit den Händen auf den Stuhl klopfte und sich umdrehte. Das hatte sie eben gewollt. „Verzeihen Ew. Majestät, es ist mir etwas in die Kehle gekommen, darum habe ich so schlecht gesungen, das man es fast für das Wiehern eines Pferdes halten mußte. Haben Ew. Majestät die Gnade, ein Da capo zu erlauben." Und ohne die Erlaubnis weiter abzuwarten, sang sie mit dem ganzen Schmelz ihrer Zauberstimme noch einmal, ging dann zum Allegro über, stand mit der letzten Note auf und machte lächelnd eine tiefe Verbeugung vor dem Könige. Erfreut sagte dieser: „Höre Sie mal, Sie kann singen; will Sie in Berlin bleiben, so kann Sie bei meiner Oper angestellt werden. Wenn Sie 'rausgeht, so sage Sie doch dem Kammerlakaien, er soll mir gleich den Zierotin herschicken, will mit ihm wegen Ihr reden. Adieu!"

Aus dem Verhalten seines Opernpersonals erwuchsen dem Könige zuweilen auch manche Unannehmlichkeiten, doch hielt er auch hier eine straffe Disziplin und gute Manneszucht aufrecht. Die Festung Spandau war geeignet, den in dieser Beziehung gestellten Anforderungen äußerstenfalls Nachdruck zu verleihen; ihr Name gelangte damals auch unter dem muntern Völkchen der Berliner Künstlerschaft zu einer gewissen Berüchtigtheit.

Den 28. Januar 1786 spielte die Opera buffa in Potsdam zum letztenmal vor dem Könige.

Nach diesen auf das Gebiet der Opernmusik sich beziehenden Angaben erscheint es notwendig, Einblick zu nehmen von jenen Momenten, in denen Friedrich d. Gr. als ausübender Musiker, entweder allein, und zwar im Verkehr mit seiner Flöte, oder im trauten Kreise seiner Auserwählten, bei seinen Abendkonzerten auftritt. Erst hierbei giebt sich die wahre und hingebende Liebe des Königs zur Musik, sein großes Verständnis dafür, das tiefempfängliche Gemüt, welches er ihr entgegenbringt, in klarem Lichte zu erkennen. Zugleich ist hier Gelegenheit, die Beziehungen des Königs zu einzelnen, berühmten Musikern zu berühren.

(Schluß folgt.)

Ein musikalischer Papagei.

Humoreske.

Reinhold Werner, der bekannte Kontre-Admiral in der kaiserlich deutschen Marine, erzählt in seinen jüngst bei A. Hofmann u. Komp. in Berlin erschienenen Erinnerungen und Bildern aus dem Seeleben folgende wohlgeratene Aufschneiderei eines Schiffsfähnrichs: „Vor vier Jahren war ich mit der „Wespe", einer amerikanischen Kriegsbrigg, in Rio de Janeiro. Wir lagen mehrere Monate dort, machten allerlei Bekanntschaften, und unter anderen lernte ich auch eines Tages einen deutschen Herrn kennen, der etwa 5 Meilen von Rio sich angesiedelt hatte. Wir fanden Gefallen an einander und wurden bald recht befreundet. Er lud mich dringend zu einem Besuche auf seiner Besitzung ein, und ich ritt mit ihm hinaus. Unser Weg führte durch ein prachtvolles Stück Urwald, ehe wir an sein Haus gelangten, das am Fuße eines ziemlich steilen Berges gelegen und von üppigen Kaffee- und Zucker-Plantagen umgeben war. In dem Walde fielen mir große Scharen schöner Papageien auf. Sie zeichneten sich nicht nur durch ihr wundervolles Gefieder, sondern namentlich durch den melodischen Klang ihrer Stimme aus, während man doch sonst von diesen Vögeln nur widerliches Gekreisch vernimmt. „Sie werden ein schönes Exemplar in meinem Hause sehen", erzählte mein Freund. „Ich habe es vor einem Jahre aus dem Neste geholt und auferzogen. Merkwürdig ist seine musikalische Begabung und seine klangvolle Stimme. Er versucht alle in meinem Hause gehörten Lieder nachzusingen und bei einigen gelingt es ihm vortrefflich. Namentlich scheint ihm „Wer hat dich, du schöner Wald" zu gefallen, das von meinen Kindern öfter als Quartett gesungen wird. Er reproduziert es ohne den leisesten Fehler und vollkommen rein." Als wir vor dem Hause meines Freundes ankamen, hatte ich Gelegenheit, sofort die Bekanntschaft dieses merkwürdigen Vogels zu machen. Ich blieb einige Tage auf der Hacienda und fand die gerühmten Vorzüge bestätigt. Gar zu gerne hätte ich den Papagei gehabt, aber er war offenbar meinem Freunde ans Herz gewachsen, daß ich gar nicht wagte, ihn darum anzugehen.

Zwei Jahre darauf kam ich wieder mit dem „Bugbear" nach Rio und beschloß, sobald als thunlich die Besitzung meines Freundes aufzusuchen. Ich mietete ein Maultier und trat, von einem Führer begleitet, den Weg an. Eben vor Dunkelwerden gelangten wir auch glücklich an den Ort unserer Bestimmung, aber wer beschreibt meinen Schrecken, als wir aus dem Walde traten und uns statt des einladenden Hauses, das mich vor zwei Jahren so gastfrei aufgenommen, nur ein Trümmerhaufen entgegenstarrte. Ein Bergsturz hatte den größten Teil der Gebände begraben; das Uebrige war niedergebrannt, alles öde und verlassen. Mit tiefer Trauer schickte ich mich zum Rückweg an. Es war jedoch so dunkel geworden, daß wir den Pfad durch den Urwald nicht zu erkennen vermochten, und so blieb uns nichts übrig, als die Nacht unter freiem Himmel zuzubringen. Wir fesselten unsere Maultiere, schnürten dann die Hängematten, die wir für alle Fälle mitgenommen, zwischen den Bäumen auf und ruhten unter dem dichten Laubdach des Urwaldes ganz behaglich.

Am andern Morgen erweckt mich ein aus der Ferne ertönender Gesang. Im Halbschlafe konnte ich mich zuerst nicht recht orientieren; als ich ganz wach wurde, erkannte ich jedoch das Lied: „Wer hat dich, du schöner Wald." Es ward vierstimmig gesungen, klang aber so voll, daß jede Stimme wenigstens zehnfach besetzt sein mußte. Vergebens sah ich mich nach den Sängern um; Niemand war zu entdecken. Da auf einmal verstummte der Gesang. In den Kronen der mächtigen Bäume rauschte es mit tausendfachem Flügelschlag. Eine zahllose Schar Papageien erhob sich aus dem dunklen Laube, um sich ganz in unserer Nähe niederzulassen. Ein besonders schönes Exemplar setzte sich keine zehn Fuß von mir entfernt. Ich freute mich über das prachtvolle Tier — da öffnet es den Schnabel und intoniert. Mit wundervoller Präzision fallen die übrigen Papageien vierstimmig ein und der zweite Vers des Liedes erklingt mit einer Schönheit und Fülle des Tones, wie ich es nie gehört. Ich war aufs tiefste erregt; mein Führer glaubte an Zauberei und betete ein Ave Maria. Auch die Maultiere waren wie wirr. Eine Weile standen sie mit gespitzten Ohren und geblähten Nüstern, dann stieß das eine einen Laut aus, der wie schmetternder Trompetenton durch den Wald klang. Die Papageien wurden dadurch so erschreckt, daß sie plötzlich ihren Gesang unterbrachen und sich in dichten Scharen erhoben, um davonzufliegen.

Nur ein Tier blieb zurück; es war dasjenige, welches intoniert hatte; aber sein Bleiben war kein freiwilliges. In offenbarer Angst flatterte es auf dem Zweige, wo es saß, hin und her. Ich sprang hinzu, und nun löste sich das Rätsel des gehörten Quartetts. Es war der Papagei meines verunglückten Freundes. Er hatte noch die Kette am Fuß und sich mit dieser in dem Ast verschlungen, so daß er nicht fort und ich ihn greifen konnte. Wahrscheinlich war er bei dem Bergsturze entkommen und hatte nach dem Verlust seines Herrn die alte Waldesheimat aufgesucht. Dort muß er dann, in seiner außerordentlichen Vorliebe für Musik, seinen Kameraden jenes Lied vierstimmig eingeübt haben . . . Sie werden mir zugeben, meine Herren, daß dies für einen Vogel alles mögliche ist, und wenn ich nicht alles erlebt hätte, würde ich es selbst kaum glauben."

Wie hat Shakespeare die Musik aufgefasst?

Von Franz Horn.

(Schluß aus Nr. 12.)

In dem Lustspiel „Was ihr wollt" erscheint die Musik in den mannigfaltigsten Beziehungen, für den poetisch trunkenen Herzog ist sie ein tiefer kühler Strom, in dem er mit allen seinen phantastischen Freuden und Leiden, Gefühlen und phantischen Freuden und Leiden, Gefühlen und Phantasien fortschwimmt, — für die beiden Junker eine derbe Ergötzlichkeit, bei welcher der Wein und der Spaß noch besser schmeckt, — für den Narren ein mutwilliges Spiel, das für eine weniger robuste Natur leicht etwas gefährliches haben könnte. Es ist derselbe, der, mit den betrunkenen Tobias und Christoph den Kanon singend, die Nachbarschaft zur Verzweiflung bringt, während er bald darauf den in süßer Schwermut melodisch seufzenden Herzog durch den Gesang des köstlichen Liedes:

„Komm herbei, komm herbei, komm herbei Tod", 2c.

bis in das tiefste Innere zu treffen vermag. Es ist klar, daß er, der weder von Liebes-Gesundheit noch Liebes-Krankheit etwas weiß, mit dem süßen Herzoge Ironie treibt; aber wahrlich nicht mit jenem Liede und dessen innerlich bedingter musikalischer Komposition.

In dem unvergleichlichen Lustspiel: „Wie es Euch gefällt" hört die Musik gewissermaßen nie auf zu tönen, außer am Hofe, des armen nüchternen Usurpators. Dafür ist sie aber in der grünen Nacht des Waldes und auf den luftigen Höhen des heiteren Gebirges, wo der edle rechtmäßige Herzog sich überall die anmutigsten Throne errichtet hat, völlig einheimisch geworden, und man kann in dieser zauberischen Komödie keinen Schritt gehen, ohne durch die mannigfaltigste innere und äußere Musik getroffen zu werden. Bald sind es zarte Liebesklänge, bald witzige romantische Parodieen der Romantik selber, bald fröhlicher Hörnerton und muntere Jägerlieder, so daß wir fast sagen möchten, es zeige sich das ganze wie der heiterste Tempel der Liebe und Musik. Alles ist in diesen Schattengängen erquicklich kühl, und die Sonne beleuchtet die Wipfel so anregend warm, der Ernst ist so tiefsinnig und doch so kindlich, der Scherz so mutwillig und doch so unbefangen, daß wir wohl fühlen müssen, hier sei der innigste Verein der Musik und Poesie glücklich vollendet.

Fast alles dieses gilt vom Sturm und vom Sommernachtstraum. Hier ist alles so zauberisch duftig, so harmonisch bewegt, daß wir jene unaussprechliche Freude empfinden, die wir aber um deswillen so nennen dürfen, wie wir sie eben bezeichnet haben, weil sie am liebsten nur in süßen Tönen sich kund geben mag, wenigstens nicht so gern in einer Rede, die man seltsamerweise die „ungebundene" nennt.

Im Richard II. wird die Musik nicht bloß als Besänftigungsmittel für die Leiden des gefangenen Königs angewandt, sondern auch als dessen wirksamste Lehrerin. Was er so lange verkannt hat, „das Maß", wird ihm gerade jetzt, wo eine gute musikalische Komposition, schlecht gespielt, sein Ohr berührt, vielleicht zum erstenmale ganz deutlich. Dem weisen Rat der besseren Freunde, wie dem furchtbaren Ernst des sterbenden Gaunt hat er widerstanden, aber der einfachsten Betrachtung, die sich ihm aufdrängt bei der mißhandelten Musik, widersteht er nicht, und in dem verletzten Verhältnis in dem Maß der Töne findet er sein eigenes Leben angedeutet.

Ich übergehe mehrere andere Dramen des unerschöpflichen Dichters, um noch ein wenig bei dem allberühmten Kaufmann von Venedig zu verweilen. Bei Shakspeare ist die Bildung und der Ton der Sprache bei jedem einzelnen Individuum stets charakteristisch, und nie wird ein edler oder erhabener Charakter bei ihm in nachläßiger, zerrissener oder musikalischer Sprache sich vernehmen lassen, es müßte denn in solchen Momenten sein, wo der Dichter zeigen will, daß auch die innere Musik jene Person verlassen habe. Dies zeigt sich ganz besonders im Kaufmann von Venedig, wo die verschiedenartigen Sprachen sich zuletzt in die schönste Harmonie auflösen. Antonio's Sprache ist melodisch, sanft und einfach wie sein Leben. Graziano's Mutwille zeigt sich selbst in der eckigen Form, während Bassanio's kühner Lebensstolz sich in frischflatternder mutiger Sprachmusik darlegt; Shylok liebt die Dissonanzen in jeder Bedeutung, er hascht nach rauhen, widrig klingenden, scharfkantigen Worten, und das „Gequäk der quergehalsten Pfeifen", das er seiner Tochter als Zeichen angiebt, wenn es Zeit sei die Thüren und Fenster zuzuschließen, scheint seine eigene Lieblingsmusik gewesen zu sein. (Wahrlich, der unliebenswürdige Mann würde jetzt in einigen neueren großen Opern ein ungemeines Vergnügen genießen, denn wir können noch mit ganz anderen musikalischen Zapfenstreichen aufwarten, als er in Venedig mag zu hören bekommen haben!) — Bei Bassanio's bedenklicher, alles entscheidender Wahl unter den Kästchen tritt abermals die Musik ein, denn der edle Dichter wie sein herrliches Geschöpf, Portia, will, daß Musik diese Entscheidung, sei es zu ewigem Schmerze oder zu steter liebender Freude, magisch herbeiführe oder umgebe. Der ganze letzte Akt des Stückes ist wie aus Musik und Blumenduft, Mondlicht und heiterem Scherze gewoben.

Was Lorenzo über die Musik spricht, ist gewissermaßen über die ganze gebildete Welt hinüber gegangen, — und sein The man that hath no music in himself u. s. w. kann doch in der That nur die beunruhigen, die einer solchen Beunruhigung — bedürfen, oder, angeregt zur Einsicht in ihre bisherige Verworrenheit auf Abhilfe denken möchten, wo dann die frühere Beunruhigung nicht zu erlassen sein möchte. Von einer Härte gegen jene unglücklichen, innerlich Musiklosen kann gar nicht die Rede sein; auch ist ja bekannt, daß Platon ähnlich urteilt.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 15. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf.
Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Conradin Kreutzer.

Am 22. November begehen wir den hundertjährigen Geburtstag Conradin Kreutzer's und nichts konnte dem Andenken des echt deutschen Musikers, dem Lieblinge der Männergesangvereine, angemessener sein, als die Mitteilung seiner bewegten Laufbahn. Konrad Kreutzer — diesen prosaischen Namen hat er später in den romantischen Conradin geändert — wurde, wie bereits gesagt, am 22. November 1780 in der nahe bei Meßkirch in Baden gelegenen, seinem Vater Joh. Baptist Kreutzer gehörigen Thalmühle geboren. Wie bei allen außergewöhnlichen Talenten zeigte sich frühzeitig des Knaben bedeutende musikalische Begabung und so erhielt er schon von seinem 7. Jahre an Musikunterricht von dem Stadtschullehrer und Organisten Joh. Bapt. Rieger. Nachdem er von seinem Lehrer nichts mehr profitieren konnte, begab er sich 1792 — hauptsächlich litterarischer Studien wegen — in das Reichsstift Zwiefalten in Württemberg, woselbst er von dem Pater Ernst Weihrauch, welcher selbst ein tüchtiger Kontrapunktist war, Unterweisung in der Kompositionslehre erhielt. Der Vater Kreutzer's gab seine Einwilligung zu diesem Zwiefalter Aufenthalte um so lieber, als er hoffte, daß der Umgang mit einer vollständig priesterlichen Umgebung nicht ohne Einfluß auf den Knaben bleiben werde. Nach dem Geiste der damaligen Zeit, welche musikalische Talente als eine besondere himmlische Gabe zu betrachten gewohnt war, sollte sich nämlich Kreutzer junior der Theologie zuwenden und Geistlicher, speziell aber Pater werden, wozu er jedoch weder besondere Lust noch Neigung zeigte. Diese Antipathie wurde auch durch seinen späteren Aufenthalt im Kloster Schußenried bei Biberach nicht gehoben. Nach dem Tode seines Vaters — 1797 — nahm ihn sein Oheim und Vormund nach Freiburg i. B. zu sich, der ihn wieder für die medizinische Laufbahn bestimmte; allein auch dieses Studium konnte ihn nicht fesseln und endlich gab sein Oheim den dringenden Bitten, ihn Musik studieren zu lassen, nach. Wir finden unseren Kreutzer nun um 1800 in Wien unter der strengen Schulung Albrechtsberger's wieder. Der Schule Albrechtsberger's wiederum entwachsen, machte er mit seinem Freunde Leppig, dessen sogen. Panmelodicon er öffentlich vorführte, sich selbst aber auch als Klavierspieler mit großem Beifall hören ließ, eine größere Kunstreise. Auf derselben als einer der gediegensten Pianisten bekannt geworden und durch mehrere seiner Kompositionen erregte er die Aufmerksamkeit der Kunstwelt. Es mag nun hier eine, den musikalischen Laien nicht allgemein bekannte Thatsache Erwähnung finden, daß nämlich Kreutzer ein ungewöhnlich fruchtbarer Komponist, besonders im Gebiete der Oper, war, von welch' letzteren jedoch nur sein Meisterwerk: „Das Nachtlager in Granada" bis auf unsere Zeit erhalten blieb; seine vielen anderen Opern sind ziemlich verschollen. Von seinen damals komponierten Opern: „Aesop in Phrygien", „Conradin von Schwaben", „Jery und Bätely" errang sich besonders „Conradin von Schwaben" einen günstigen Bühnenerfolg und die Aufführung in Stuttgart — 1812 — verschaffte ihm die Königliche Kapellmeisterstelle daselbst. In dieser Stellung schrieb er die Opern: „Die Insulanerin", „Die Alpenhütte", „Zwei Worte, oder die Nacht im Walde", „Alimon und Zaïde", „Feodore" u. „Der Taucher".



Albumblatt.

Original-Composition für Pianoforte.

Conr. Kreutzer.



 P.J.T. 2712


dolce
cresc.
decresc.
D. C. al Fine.

Auch an einem Oratorium: „Die Sendung Mosis“, hat er sich — jedoch ohne nennenswerten Erfolg — versucht. Nach dem Tode des Königs Friedrich von Württemberg im Jahre 1816 sah er sich wieder frei und von Neuem legte er sich auf Kunstreisen, die ihn nach Berlin, Dresden, Prag ꝛc. führten; in letzterer Stadt brachte er eine lyrische Tragödie, „Orestes“, zur Aufführung. Endlich schien er — 1817 — einen Ruhehafen in Diensten des kunstsinnigen Fürsten Karl Egon von Fürstenberg in Donaueschingen gefunden zu haben; aber schon nach 4 jähriger Waltung dieses Amtes wurde es dem genialen, nach höheren Idealen strebenden Kunstjünger zu enge in den kleinlichen Verhältnissen, und er zog wieder nach dem ihm lieb und wert gewordenen Wien, wo er auch bald die Stelle eines Kapellmeisters am Kärnthnerthor-Theater — 1822 — erhielt. Während seines erneuten Wiener Aufenthaltes komponierte er die Musik zu dem nordischen Märchen „Sigune“, und zu der ländlichen Szene „Erfüllte Hoffnung“, die zweiaktige Oper „Die lustige Werbung“, sowie zahlreiche andere Vokal- und Instrumental-Kompositionen. Vorübergehend ging er auch einmal nach Paris, woselbst er — jedoch ohne Erfolg — eine komische Oper „L'eau de la jouvence“ — 1827 — aufführen ließ. Nach Wien wieder zurückgekehrt, schrieb er zahlreiche Opern und Melodramen und in diese — seine beste Schaffensperiode — fällt die Entstehung seiner, seinen Ruf eigentlich erst fest begründenden Meisterwerke: „Melusine“, „Das Nachtlager in Granada“, „Der Verschwender“, neben diesen aber auch die weniger bekannt gewordenen Opern: „Das Mädchen von Montfermeuil“, „Baron Luft“, „Die Jungfrau“, „Der Lastträger an der Themse“, „Tom Rick“, „Der Bräutigam in der Klemme“, „Die Höhle von Waverley“, „Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer“ und „Die beiden Figaro“. Die meisten dieser letzteren Kompositionen sind vergessen und verschollen. Im Jahre 1840 wurde Kreutzer als Musikdirektor nach Köln berufen. Er dirigierte daselbst 1843 das 23. niederrheinische Musikfest, schrieb wiederum die Opern: „Der Edelknecht“ und „Die Hochländerin am Kaukasus“. In diese letzte Schaffensperiode fallen nun hauptsächlich seine Männerchöre: „Die Kapelle“, „Frühlingsandacht“, „Dir möcht' ich diese Lieder weihen“, „Das ist der Tag des Herrn“ u. a. m. Ohne dem Ruhme Uhlands im geringsten nahe treten zu wollen, so hat doch dieser einen großen Teil seiner Popularität den von Kreutzer (und Silcher) komponierten Liedern zu danken. Nachdem er nach O. Nikolai's Weggange von Wien noch ein Jahr lang die Hofkapellmeisterstelle in Wien bekleitet hatte, begab er sich 1848 mit seiner Tochter Cäcilie nach Riga, woselbst letztere als Sängerin am dortigen Theater ein Engagement gefunden hatte; bei ihr fand er eine ruhige Zufluchtsstätte, bis er bald darauf am 14. Dezember 1849 am Schlagflusse verschied. Seine Kunst hatte ihm viel Ruhm, aber wenig Glücksgüter eingetragen; beinahe arm und vergessen starb der große Künstler. Fern von seiner schwäbischen Heimat liegt er auf dem Kirchhofe der Moskauer Vorstadt von Riga begraben. Die Rigaer Gesangvereine haben ihm nun ein Denkmal setzen lassen und sorgen auch für die Unterhaltung des Grabes. Kreutzer war zweimal vermählt: zuerst am 18. Oktober 1817 mit seiner Jugendliebe Anna Huhn von Glattenfelden (Kanton Zürich); sie soll ein einfaches, aber schönes „Schwizer Maidele“ gewesen sein. Nach deren Tod verheiratete er sich — 1825 — mit dem Fräulein Anna von Ostheim aus Wien. — Seine Musik zeichnet sich nicht gerade durch Originalität und Tiefe aus; der Hauptcharakter ist das Lyrische; ansprechende, liebenswürdige und hauptsächlich sehr sangbare Melodien zu erfinden, darin bestand seine Hauptstärke. Einen Maßstab für seine Kompositionsweise finden wir im „Nachtlager“. Durch die ganze Oper tritt uns eine unaufhörliche Fülle — eine Blütenlese von Melodien entgegen; diese, mit der idyllischen Handlung zusammenwirkend, geben ein Stimmungsbild, wie es lieblicher kaum gedacht werden kann. Kommen wir aber, nachdem sich das Leben auf der Bühne, überhaupt die dramatische Aktion, bunter und immer bunter entwickelt hat, bis zum Raubanfalle, da tritt die Einseitigkeit des Komponisten hervor: in musikalischer Hinsicht bleibt der „Komponist“ hinter der lebendigen Handlung zurück, und der biedere, gemütliche Schwabe kommt zum Vorscheine; er ist selbst zu spießbürgerlich und kennt das wilde Leben nicht genug, um solches erfolgreich musikalisch zeichnen zu können. Dem entsprechend sind beinahe seine sämtlichen Opern, auf der einen Seite ein Born lieblicher, angenehmer Musik voll ungezwungener Heiterkeit und gemütvoller Innigkeit, auf der anderen Seite die Erschlaffung seiner Kräfte, wenn es galt, erschütternden Ernst und große Leidenschaften zu zeichnen. Diese einseitige Genialität mag wohl hauptsächlich ein Grund mit sein, weshalb seine größeren Werke ihre Zeit nicht überdauert haben. Dagegen waren seine Melodien und die wirkungsvolle Hormonisierung derselben derart, daß solche das Volk leicht aufzufassen vermochte, und da sie seinem Denken und Fühlen trefflich entsprachen, so ist es kein Wunder, daß Kreutzer gerade in der Zeit des aufblühenden Männergesangvereinswesens der gefeierte Liebling der deutschen Nation wurde und so in seinen zahlreichen gemütvollen Chorgesängen noch lange fortleben wird

Dilettantismus.

Eine zeitgemäße Betrachtung von Hans Hoffmann.

Ein gewisser Teil des heutigen zünftigen Musikantentums gefällt sich darin, die unsere Tonkunst aus bloßer Neigung und nicht des Gelderwerbs halber kultivierenden Dilettanten gelegentlich etwas zu hänseln. Man hat für alle diejenigen ein geringschätzendes mitleidiges Lächeln, welche die Gewohnheit haben, geschliffene Elephantenzahnsplitter und polierte Ebenholzstäbchen mit ihren Fingerspitzen zu liebkosen, oder mit Pferdehaaren auf präparierten Schafsdärmen herumzustreichen, oder auch ihre Stimmbänder in Vibration zu setzen, resp. ihren Atem in hölzerne und messingene Tonwerkzeuge zu ergießen, die aber mit diesen eigenartigen Beschäftigungen nicht auch zugleich ihr tägliches Brod nebst Zubehör verdienen. Wie können die Dilettanten sich herausnehmen, die Fachmusiker zu imitieren, es ihnen gleichthun, am Ende gar sich mit den berufenen Künstlern auf gleiche Stufe stellen, überhaupt irgendwie ersprießlich in der Tonkunst wirken und bei musikalischen Fragen mit reden zu wollen! Es ist empörend, denn

„Des Dilettantismus schlottriger Sohn
Hat keine Kraft, nur Prätention,
Es fehlt ihm stets das wahre Können,
Er pfuscht und pflegt es Kunst zu nennen;
Von einem Stück zum andern springt er,
Den Hörer zur Verzweiflung bringt er.“

Nach der Ansicht vieler beweihräucherungsbedürftiger Künstler sind die Dilettanten eben nur dazu da, um reisende Virtuosen bei sich einzuladen, und eitlen Primadonnen den Wagen auszuspannen, sind gerade gut genug, um vor den stolzen „Hohenpriestern der Kunst“ schweifzuwedeln oder höchstens eine interessante Staffage für sie abzugeben, auf der sich die „Gottbegnadeten“ um so glorreicher abheben. Man vergißt hierbei nur vollständig, daß man nach allgemeinen volkswirtschaftlichen Begriffen demjenigen doch wohl einige Berechtigung zugestehen muß, in einer Sache etwas mitzusprechen, zu der er allein — das notwendige Geld hergibt. Jawohl, denn das moderne Künstlertum, wie es sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet, ist absolut undenkbar, ohne den lediglich aus den Kreisen des Dilettantentums ausgegangenen überaus fördernden Einfluß der Freunde, Gönner, Verehrer und Liebhaber unserer Kunst. Der ausübende Fachmusiker und speziell der Virtuose darf es als ein Glück betrachten, daß hochangesehene Personen bis zum regierenden Fürsten hinauf nicht allein am Kunstmäcenatentum Freude haben, sondern auch dilettierend sich mit der Musik befassen und daß hierdurch die den Künstler herabsetzende frühere Barière zwischen ihm und den höheren Ständen fiel. Die Berufsmusiker sollten stolz darauf sein, wenn Repräsentanten der höchsten Gesellschaftskreise sich dem großen Reigen der Künstler als werkthätige Glieder zugesellen. Oder ehrt es die gesamte Künstlerschaft nicht, wenn z. B. ein Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha unter die Komponisten geht? Das schöne musikalisch-dramatische Talent dieses vielbeliebten Fürsten zeitigte bekanntlich u. A. die Opern: „Casilda“, „Santa Chiara“, „Zaïre“, „Toni“, „Diana von Solange“ ꝛc. Fürst Anton Heinrich von Radziwill schuf mit seiner Musik zu Göthe's „Faust“ ein Kunstwerk hervorragenden Ranges. Graf Bolko von Hochberg (der Schöpfer der Schlesischen Musikfeste) veröffentlicht unter dem Pseudonym J. H. Franz zahlreiche fein empfundene und tüchtig durchgearbeitete Kompositionen, worunter namentlich die Oper „Die Falkensteiner“, sowie eine Symphonie in C dur, viel Anklang finden. Baron von Perfall, der Münchener General-Intendant schrieb das „Dornröschen“ und ist momentan mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt. Und wie viele fürstliche Familienangehörige mögen in der Gegenwart musizieren? Aus älterer Zeit wissen wir, daß Friedrich der Große schwierige Flöten-Konzerte blies, Friedrich Wilhelm II. fertig Cello und Kaiser Franz gewandt Violine spielte. Des letzteren Streichquartett begleitete ihn sogar auf Reisen und Feldzügen. Während der Schlacht von Leipzig hatte er drei Tage lang sein allabendliches Quartettspiel ausgesetzt; als er jedoch siegreich in Leipzig eingezogen, sagte er zu seinem Kammerkapellmeister Krommer: „Heute Abend wollen wir wieder unser Quartett machen.“ Und richtig wurde von da ab wieder regelmäßig musiziert

Der Dilettantismus darf, wenn man speziell die Entwickelung der Instrumentalmusik ins Auge faßt, mit Fug und Recht eine kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen. Wie dürftig sah es noch zu Ende des des vorigen Jahrhunderts mit dem öffentlichen Konzertwesen aus. Wer hat da neben der geringen Zahl von Fachmusikern die instrumentale Kunst hauptsächlich gepflegt? Lediglich die Dilettanten, welche — da das Pianoforte damals noch nicht das tonangebende Lieblingsinstrument geworden — sich zusammenscharten, um gemeinsam Hausmusik zu treiben, sich an den Quartetten Haydn's, Mozart's und anderer, auch kleinerer Meister, die in den Bahnen der großen wandelten, zu laben. Später entstand dann die löbliche Neigung reicher Privatiers und wohlhabender Schloß- und Rittergutsbesitzer, sich eigene Kapellen zu halten und wir haben es vorzugsweise dem österreichischen Adel hoch zu danken, daß er durch seine eifrige Gönnerschaft der weiteren Entwickelung der Instrumentalmusik den Boden ebnete. Man gedenke nur der Epoche, in welcher es zum guten Ton gehörte, Protektor der Musik und der Musiker zu sein, man erinnere sich nur der zahlreichen in die Lebensgeschichte Beethovens verflochtenen Namen wie: Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Fürst Lobkowitz, Fürst Lichnowsky, Fürstin Esterhazy, Fürstin Lichtenstein, Graf Rasoumowsky, Gräfin Julia Guicciardi (die berühmte Heldin der Mondschein-Sonate), Gräfin Erdödy, Baron van Swieten, Frau von Breuning ꝛc. Ohne die damals herrschende Musikliebhaberei würde die edle Kunstform des Quartetts und der Symphonie schwerlich solch reiche üppiche Blüten getrieben, würden wir heute schwerlich so viel herrliche Erzeugnisse der deutschen musikalischen Kunst zu bewundern haben.

(Schluß folgt.)

Glaube — Liebe — Hoffnung.

Des Menschen Verstand und des Menschen Geist
Er strebet, er ringet ohn' Ende,
Wie immer das Schicksal auch wechselt und kreis't.
Ob er Bess'res, ob Schöneres fände.
Doch wie weit sein Sinnen und Spähen auch schweift,
Das, was er erstrebt, er doch nimmer ergreift.

Da trübt sich und dunkelt der starrende Blick,
Und es fragt sich der Sprößling der Erden:
Wo find' ich denn endlich das wahre Glück,
Wie kann ich befriedigt werden?
Da stellen sich 'mählich, wie wunderbar!
Drei leuchtende Genien strahlend ihm dar.

Der Erste so ernst so gewaltig von Blick,
So majestätisch zu schauen,
Nicht weicht von ihm das Auge zurück,
Welch' süßes, beseligend Grauen!
Ja, wo Du weilest, da weilt kein Schmerz,
Du stärkst, Du durchglühst das verlangende Herz.

Du hebst, wie auf Schwingen, himmelan,
Du erfüllst mit Begeist'rung die Seelen;
Was fürder auch immer sich nahen kann,
Dein Blick wird uns stärken und stählen,
Der Glaube „Allvater, wir sind ja Dein!“
Soll Stab und Tröster und Helfer uns sein.

Des Zweiten heh'res herrliches Bild,
Es entflammt die edelsten Triebe,
Sein Anblick so strahlend, so klar und mild,
Die verklärte, die himmlische Liebe,
Sie ist's ja, die uns zur Seite gestellt
In Eintracht den Menschen zum Menschen gesellt.

Und als ginge ein schöneres Morgenrot auf,
Uns durchglühend mit sehnendem Bangen,
So steigt nun das Bild des Dritten herauf,
Sanft stillend das heiße Verlangen,
Ob Vieles auch schwände, du bist unser Schild,
Du verheißest uns Tröstung, der Hoffnung Bild.

Und wie in jubelnder Hymnen Schall
Begeist'rung dem Herzen geworden,
Und der Töne vielgestaltiges All'
Erbraus't in hundert Akkorden,
Und wie, von seliger Lust gewiegt,
Zum harmonischen Dreiklang der Schluß sich fügt,

So lass't uns des irdischen Lebens Zeit
Durchwallen mit freudigem Mute,
Nur in der drei Genien holdem Geleit
Erblüht uns das Schöne, das Gute.
Drum glaubet und liebet und hoffet in Treu,
Daß der Segen von Oben gewiß auch sei.

Dr. Kesler.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 16. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Dr. Ferdinand von Hiller.

Dr. Ferdinand von Hiller, einer der hervorragendsten Tonkünstler der Gegenwart, wurde am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M. geboren. Wie gewöhnlich bei außerordentlichen Talenten, zeigten sich auch bei ihm die musikalischen Anlagen frühzeitig. Seinen ersten Unterricht erhielt er von einem Violinisten Hofmann, sodann Pianoforte-Unterricht bei dem damals in Frankfurt a. M. lebenden Aloys Schmitt. Noch nicht elf Jahre alt war er bei seinen reichsstädtischen Landsleuten bereits als „der kleine Klavierspieler mit den langen Haaren" bekannt. Hiller schreibt selbst in seinem geistreichen Werke: Felix Mendelssohn: „Die langen Haare waren jedenfalls das Bekannteste, denn sie waren sehr lang. Doch hatte ich auch schon einmal, zur großen Verwunderung meiner Schulkameraden, öffentlich gespielt. Aloys Schmitt gab mir Klavierunterricht — sehr unregelmäßig, denn er reiste viel —, aber er hatte mich lieb und ich hing mit wahrer Leidenschaft an ihm. Auch trieb ich beim altehrwürdigen Vollmüller (G. J.) Harmonie und Kontrapunkt mit außerordentlichem Eifer." Obschon ihn sein Vater für die wissenschaftliche Studienlaufbahn bestimmt hatte, zu der er gleichfalls die glänzendste Begabung zeigte, so gab er doch endlich dem dringenden Wunsche des Knaben, sich der Kunst widmen zu dürfen, und dem Rate musikalischer Autoritäten nach, und schon in seinem elften Jahre spielte er, wie er oben selbst erzählt, öffentlich ein Konzert von Mozart, mit 12 Jahren komponierte er bereits Polonaisen und Rondeaux für Klavier und Variationen auf „Schöne Minka ich muß scheiden". In diese Zeit fiel nun seine erste Begegnung mit Mendelssohn. Schmitt vermittelte die Bekanntschaft. Originell ist die Art und Weise, wie H. selbst über diesen Vorfall berichtet*): „An einem Fenster nahm ich Posto



Dr. Ferdinand von Hiller.

um die Stunde, zu welcher Schmitt sich mit dem jungen Felix angekündigt hatte. Ich harrte geraume Zeit in großer Ungeduld, bis sich die kleine Pforte öffnete und mein Meister hereintrat. Hinter ihm her ein Knabe, nicht viel größer als ich; der machte gewaltige Sprünge, bis es ihm gelang, mit den Händen die Schultern Schmitt's zu erreichen, auf dessen Rücken er sich nun hing und so einige Schritte sich forttragen ließ, dann glitt er behend wieder herunter. Der ist lustig, dachte ich, und lief schnell in's Zimmer zu den Eltern, die Ankunft des mit soviel Spannung erwarteten Besuches anzukündigen rc. rc." Im Laufe der Zeit hatte H. durch sein Klavierspiel, sowie durch seine kompositorischen Versuche auch die lebhafte Teilnahme von Moscheles und Schnyder von Wartensee erregt, welche ihn immer mehr zu eifrigem Schaffen auf musikalischem Gebiete ermunterten. 1825 kam er zu Hummel nach Weimar. Obwohl er hier nur technischen Klavierübungen obliegen sollte, vertiefte er sich mehr und mehr in Komposition und Litteratur; als Hummel die Ohnmacht, seinen Schüler speziell an technische Studien zu fesseln, einsah, und er zugleich des Knaben hervorragendes Talent für Komposition besonders an zwei Ouverturen erkannte, ließ er ihn seine eigenen Wege gehen und beschränkte ihn bloß auf bestimmte tägliche Uebungsstunden. Im Frühjahre 1827 begleitete H. seinen Lehrer Hummel auf einer Konzerttour nach Wien, wo er Beethoven — jedoch schon auf dem Totenbette — sah. Er war da zugleich Zeuge der Aussöhnung Beethoven's mit Hummel — eine Meinungsverschiedenheit hatte ihren früheren freundschaftlichen Verkehr etwas unterbrochen. Daß diese Begegnung einen mächtigen Eindruck bei H. hinterließ, ist begreiflich. Während seines dortigen Aufenthaltes veröffentlichte er auch sein bereits in Weimar komponiertes op. 1 — ein Klavierquartett. (Bei Haslinger).

Nachdem er in sein elterliches Haus in Frankfurt a. M. zurückgekehrt war (wo-

*) Felix Mendelssohn-Bartholdy von F. Hiller. (M. du Mont-Schaubergsche Buchh. Köln.)

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

selbst er jedoch nur kurze Zeit blieb), trat er häufig als Pianist öffentlich auf und erwarb sich bald den Ruf eines Künstlers hervorragenden Ranges. Während dieses Aufenthaltes ereignete sich ein heiteres Intermezzo, das durch eine wiederholte Begegnung mit Mendelsjohn veranlaßt wurde. Letzterer war nämlich in Gesellschaft von zwei Universitätsfreunden auf der Reise nach Horchheim bei Coblenz begriffen, wo er auf dem Gute seines Oheims einen Teil seiner Ferien zubringen sollte. Doch lassen wir ihn selbst sprechen: „Felix lud mich ein, ihn und seine Freunde wenigstens bis Bingen zu begleiten, und gerne gaben meine Eltern ihre Einwilligung zum kleinen Ausfluge. In Mainz, wo wir übernachteten, wurde ein kleiner Kahn gemietet (es war noch die vordampfschiffliche Zeit), mit allerlei Eß- und Trinkbarem befrachtet und so trieben wir munter den herrlichen Fluß hinunter. Es wurde viel geplaudert, gelacht, bewundert — sonderbarer Weise ist mir nur ein lustiges Wort Mendelssohn's haften geblieben, der einen seiner Gefährten mit der Frage überraschte: „Weißt du, was eine Lichtputze auf hebräisch heißt?" Als wir nun von Weitem des Mäuseturms ansichtig wurden und ich darauf aufmerksam machte, daß mein Urlaub zu Ende sei und ich in Rüdesheim abgeladen werden müsse, wollte man in freundlicher Weise nicht darauf eingehen, und ich ließ mich denn auch allzuleicht bereden, die Fahrt mit fortzusetzen. Aber die Gefährten stiegen in Horchheim aus und so fand ich mich Abends einsam in Coblenz, eigentlich in ziemlich mißlicher Lage. Mein bischen Reisegeld war sehr auf die Neige gegangen — ich hatte schon auf dem Wasser eine bestimmte Ahnung davon gehabt —, aber nicht um Alles hätte ich die Reisegefährten anpumpen mögen. Dem Abendbrode entsagend verfügte ich mich auf die Post — es fand sich, daß mir, nachdem ich einen Platz auf dem Eilwagen nach Bingen bezahlt, noch zwölf baare beruhigende Kreuzer blieben. Am frühen Morgen in Bingen angelangt suchte ich das Ufer auf. Alles war noch öde — die Sonne am Aufgehen —, es war herrlich kühl und still. Nach einiger Zeit schlich ein etwas verschlafener Schiffer an mich heran und frug mich, ob ich etwa nach dem andern Ufer verlange. „Wenn Sie mich nach Rüdesheim schiffen wollen", sagte ich, „so lohne es Ihnen der Himmel — denn mehr als sechs Kreuzer kann ich Ihnen nicht geben." Der Mann hatte ein fühlendes Herz im Busen — er dachte auch wohl, etwas sei besser als Nichts und ruderte mich frisch und fröhlich hinüber. Hiller erzählte dann weiter, wie er ferner seinen letzten Sechser für Brod und Birnen ausgegeben — sich während dieser frugalen Mahlzeit an den Hofkapellmeister Rummel in Biberich, den er kannte, erinnert, und auf Letzteren die Hoffnung gebaut habe, daß er ihm weiter helfe. Dies war denn auch thatsächlich der Fall: Rummel verschaffte ihm zu Kastell in einem sogenannten Hauderer einen Platz nach Frankfurt, wo er denn auch froh und munter ankam. Doch kehren wir nach dieser kleinen Abschweifung wieder zu der Hauptsache zurück!

Im Jahre 1829 begab sich Hiller nach Paris; dort blieb er sieben Jahre, anfangs als Lehrer der Harmonie in Choron's **Institution de Musique** angestellt, dann aber ohne bestimmte Beschäftigung, jedoch fortwährend studierend. Dieser Aufenthalt wurde nur durch einige kurze Reisen nach Deutschland, deren eine durch den Tod seines Vaters veranlaßt worden war, unterbrochen. Er pflog vertrauten Umgang mit ersten Künstlergrößen, wie Cherubini, Chopin, Liszt, Berlioz, Börne, Heinr. Heine, Nourrit und manchen Andern, in deren Kreis er als „Ebenbürtiger" aufgenommen worden war. Dieser Verkehr blieb nicht ohne Einfluß auf sein weiteres künstlerisches Streben. Fétis giebt in seiner **Biographie universelle des Musiciens** viele Einzelheiten über H.'s dortigen Aufenthalt, speziell für dessen Konzerte, an welchen Fétis teilnahm; hauptsächlich betont er, daß H.'s Auffassung und Wiedergabe der Werke von Bach und Beethoven viel zur Einbürgerung derselben in Frankreich beigetragen und wie er der erste gewesen sei, der Beethoven's **E♭** Konzert in Paris gespielt habe; überhaupt erregten seine klassischen Soireen, die er mit Bailott gab, sowie die Aufführung von Symphonien und andern größeren Werken eigener Komposition, großes Interesse bei den Franzosen. Von seinen damals herausgegebenen Arbeiten sind besonders sein Klavierkonzert op. 5 und seine 24 Etüden op. 15 hervorragend. Eine tötliche Krankheit seines Freundes Schelble führte ihn nach Frankfurt zurück, wo er an dessen Stelle 1836 und 1837 den Cäcilienverein dirigierte. Hierauf wandte er sich nach Mailand, wo er viel mit Liszt und Rossini verkehrte; daselbst führte er seine Oper „Romilda", Text von Rossi — jedoch ohne den erhofften Succeß auf. Hier begann er auch sein Oratorium, „Die Zerstörung von Jerusalem", das am 2. April 1840 zuerst in Leipzig mit immensem Erfolge gegeben wurde. Sein Mißerfolg in Mailand war dadurch mehr als ausgeglichen. Der Aufführung in Leipzig folgten bald solche in Frankfurt, Berlin, Dresden, Wien, Amsterdam und in anderen Städten — überall mit gleich glänzender Teilnahme. 1841 kehrte er wieder nach Italien zurück und trat in Rom in regen Verkehr mit Abbate Baini, dem Direktor der päpstlichen Kapelle, durch den er die vergrabenen Schätze der altklassischen Kirchenmusik kennen lernte. H. drückt sich in seinem Werke: „Aus dem Tonleben." (Leipzig, H. Mendelssohn) über die gesuchte Begegnung folgendermaßen aus: „Als ich in Rom mehrmals dem Gottesdienste in der Sixtinischen Kapelle beigewohnt hatte, ward mir klar, daß mir die dort zur Aufführung kommenden Musikstücke der altrömischen Schule zum großen Teile **nicht** klar geworden. Wie den meisten meiner deutschen Kunstgenossen, aufgezogen an den Werken Bach's und Händel's und ihrer großen Nachfolger, war mein Verhältnis zu den alten Italienern ein ziemlich fremdes und äußerliches geblieben, wenn ich auch die bekannteren und, wenn man so sagen darf, populäreren ihrer Kompositionen mir öfter vorgespielt und hie und da gehört hatte. Die reine Hoheit jener Klänge imponierte mir eben so sehr, wie mich ihre Fremdartigkeit anzog, und ich beschloß, mein Möglichstes zu thun, um in das Geheimnis ihrer Kombinationen einzudringen. Mein erster Schritt war, dem Abbate Baini einen Besuch abzustatten." Baini war bekanntlich einer der bedeutendsten Forscher auf dem Gebiete der Geschichte der Tonkunst. —

(Schluß folgt.)

Das Fest der Dombau-Vollendung zu Köln am Rhein.

15. und 16. Oktober 1880.

Der erste Tag.

Gerade vor zwei Monaten war es, als die alte „Kolonia" ihr Feierkleid angelegt hatte und eine festlich gestimmte endlose Sängerschar die Straßen durchzog; und heute sehen wir abermals die Straßen mit tausend Flaggen und Emblemen, Festons, Laub- und Tannengewinden geschmückt. Selbst die Schiffe, die Dampfer und Kähne auf den Fluten des nahen Rheines haben zur Feier des Tages das Festgewand angelegt. Durch die ganze Stadt zieht eine festlich bewegte Menge, ohne Zahl, ohne Ende; Alles blickt ehrerbietig zum Dome hinauf, dessen Türme majestätisch die Wolken streifen. Soeben rückte eine Ehrenwache mit klingendem Spiele und wehender Fahne zum Empfange des Kaisers und der Kaiserin in den Zentralbahnhof ein, vor dessen Eingange ein mächtiger Triumphbogen sich erhebt:

„Gott segne Kaiser und Vaterland!"

Punkt 9½ Uhr vormittags fuhr der von Brühl kommende Hofzug in den Bahnhof, dessen östliche Halle reich mit Tannengrün und Flaggen in deutscher und preußischer Farbe geschmückt ist. Nach dem offiziellen Empfange durch die Generalität und die Spitzen der Zivilbehörden fuhren die Kaiserlichen Majestäten (der Kaiser mit dem Kronprinzen im offenen Wagen), begleitet von dem endlosen Jubel der Volksmenge, welche Spalier bildete, zum Regierungsgebäude, wo die deutschen Fürsten und deren Vertreter, sowie die Bürgermeister der Freien und Hansastädte versammelt waren, um den Festzug vorbei defilieren zu lassen.

Nachdem der Zug vorbei passiert war, begaben sich Ihre Majestäten mit hohem Gefolge zur evangelischen Trinitatiskirche, wo ein Dankgottesdienst nebst Festpredigt, gehalten von dem Superintendenten Bartelheim, stattfand.

10¾ Uhr erschien Feldmarschall Graf Moltke auf dem Domplatze, von stürmischen Hochs empfangen, und begab sich in den Dom, allwo der Weihbischof Baudri, umgeben von sechs Domkapitularen, bereits der Ankunft des Kaisers harrte. Gleich darauf verkündeten begeisterte Hurrahrufe die Vorfahrt des Kaisers, der seine hohe Gemahlin am Arme führte; das Gefolge bildeten die Prinzen und Prinzessinnen des Kaiserhauses, die geladenen Fürsten und viele Mitglieder des Cortége in glänzender Uniform. Nach Eintritt der hohen Herrschaften in den Dom wurden diese von dem Weihbischofe mit einer Anrede empfangen, welche der Kaiser huldvoll erwiderte. Dann bewegte der Zug sich durch das Mittelschiff nach dem Chore, worauf die Domschweizer, die Mitglieder des Domkapitels, hierauf der Kaiser und die Kaiserin, den Weihbischof zur Rechten, hinter ihnen die fürstlichen Personen und deren Gefolge. In dem Augenblicke, wo der Zug den Chor betrat, stimmte der Domsängerchor das **Te deum** an. 11½ Uhr verließen die Majestäten nebst Gefolge den Dom durch das südliche Portal und nahmen auf der für sie errichteten Tribüne an der südlichen Ecke des Domhofes Platz. Hier begrüßte der Kinderchor sie mit dem von Robert Esser II. gedichteten Liede nach der herrlichen Melodie aus Händel's „Judas Maccabäus:"

„Jubel füllt die Lüfte, Sangeslust das Herz;" 2c.

Während der Kaiser die vom Dombaumeister Geh. Regierungsrat C. E. R. Voigtel verlesene Vollendungsurkunde unterzeichnete, trug der etwa aus 600 Personen bestehende gemischte Chor die von dem weitberühmten rheinisch-westfälischen Volksdichter Emil Rittershaus aus Barmen gedichtete und von Kapellmeister Ferdinand von Hiller aus Köln komponierte Kantate vor:

„Schwing' dich zum Himmel, du Jubelgesang,
„Kling durch die Lüfte, du fröhlicher Klang.
„Was vor Jahrhunderten Meister erdacht,
„Heut' ist's vollendet, heut ist's vollbracht!
„Sehet, wie sie zum Himmel streben,
„Pfeiler, Türme, Blätterranken,
„Steingeword'ne Gottgedanken;
„Hoch, bis in das Wolkenreich
„Reckt sich auf das Steingezweig!
„In dem deutschen heil'gen Strom
„Spiegelt sich ab der heilige Dom!
„Mit den Blumen, Figuren und Bogen
„Spiegelt er sich in den blitzenden Wogen;
„Und auf den Wogen, den schimmernden Bahnen,
„Ziehen die Schiffe mit flatternden Fahnen,
„Und in den Gassen, da singet und klingt es,
„Und von den Lippen zum Himmel auf schwingt es
„Hell sich empor,
„In festlichem Chor:
„Was vor Jahrhunderten Meister erdacht,
„Heut' ist's vollendet, heut' ist's vollbracht!"

„Es sprach ein Fürst an dieser Stelle,
„Er sprach das Wort am deutschen Strom:
„Auf! Meister, Lehrling und Geselle!
„Vollendet sei der alte Dom!
„Heran aus allen deutschen Reichen!
„Mit Gott in frischem Mut geschafft!
„Es sei der Dom ein stolzes Zeichen
„Der deutschen Einheit und der Kraft!"

„Und wenn Vollendung wird dem Werke,
„Zu dem sich rüstig regt die Hand,
„Dann zeug's von Mut und von der Stärke
„Des Volks im deutschen Vaterland!
„Dann zeug es von dem Brudersinne
„Der Deutschen alle nah und fern!
„Und rauschend bis zur höchsten Zinne
„Mög' fromm ertönen: „Dank dem Herrn!"

„Ja, Dank dem Herrn! Es ist geschehen!
„Es kam nach Kampf und Schwerterstreich,
„Es kam ein glorreich Auferstehen
„Dem alten deutschen Kaiserreich!
„Vom Meere bis zum Alpenhügel,
„Von Polen bis zur Maas und Saar
„Hat ausgespannt die beiden Flügel
„Der mächt'ge Hohenzollern-Aar!"

„Dank dir o Gott! die Glocken läuten,
„Es trägt die Stadt ihr Feierkleid!
„O mög' nun das Geläut bedeuten
„Den Segen langer Friedenszeit!
„Laß uns zu deinem Throne legen,
„O Ew'ger diese Bitte hin:
„Dem Herrscher und dem Volke Segen,
„Und allen Herzen Brudersinn!"

„Du stolzer Wächter am deutschen Rhein,
„Nun steh in Stürmen und Sonnenschein,
„Nun steh und prange zu Gottes Ehr'
„Und noch die spätesten Geschlechter lehr'!
„Lehr' demutsvoll vor Gott sie knien,
„Und lehre sie Haß und Zwietracht fliehn,
„Lehre sie schaffen Hand in Hand
„Zum Heile für Kaiser und Vaterland!

„So schall es empor im gewalt'gen Ton
„Zu des Rheinlands steinerner Ehrenkron'!
„In Gottes Schutz, jahraus, jahrein
„Steh prangend du riesiger Wächter am Rhein!
„Schwing dich zum Himmel, du Jubelgesang!
„Kling durch die Lüfte, du fröhlicher Klang!
„Was vor Jahrhunderten Meister erdacht,
„Heut ist's vollendet, heut ist's vollbracht!"

Nach Beendigung dieser Kantate hielt Se. Majestät der Kaiser eine, dem verstorbenen Könige Friedrich Wilhelm IV. gewidmete Rede, welcher diejenige des Oberpräsidenten der Rheinprovinz, Dr. von Bardeleben als Erwiderung folgte. Nunmehr erbat der Dombaumeister den Kaiserlichen Befehl zur Einfügung des Schlußsteines der Kreuzblume. Auf den Thürmen wurden die Kaiser- und Königsstandarte aufgehißt und den Dombau vollendend, senkte sich langsam der Schlußstein, während die Kaiserglocke und die Glocken aller Kirchen ertönten, in deren Klang sich der Donner der Geschütze mischte, und ein Chor von Knaben und Mädchen den Choral intonierte:

„Nun danket alle Gott!"

In den Knauf der Kreuzblume sind eingeschlossen worden: Die Vollendungsurkunde mit der Unterschrift des Kaisers; eine Abschrift der gehaltenen Rede des Dombaumeisters Voigtel; eine Urkunde über die Wirksamkeit der deutschen Landesvereine unter dem Roten Kreuze; die Festschrift des Zentral-Dombau-Vereins von Dr. Ennen; preußische Münzen aus dem Jahre 1880; ein Thaler aus dem Jahre 1842; eine Bronzemedaille mit den Bildnissen des Königs Friedrich Wilhelm IV. und

des Kaisers Wilhelm I. vom 4. Septbr. 1867 und eine Bronzemedaille mit den Bildnissen des Kaisers und der Kaiserin vom Jahre 1878.

Zum Schluß der Feier brachte der Oberbürgermeister Dr. Becker ein Hoch auf Se. Majestät den Kaiser aus, welches mit Absingung der Nationalhymne endete. Die kaiserlichen Majestäten fuhren alsdann mittels Extrazuges nach Brühl zurück, wo des nachmittags Hoftafel stattfand, zu welcher auch der Dichter Emil Rittershaus befohlen war.

Der zweite Tag.

Der Neumarkt bot heute zwischen 9 und 10 Uhr vormittags ein sehr interessantes Bild. Nach und nach sammelten sich die einzelnen Teile, die Musikkorps ließen muntere Weisen erschallen, und bald nach 10 Uhr konnte der fast vollständige Zug sich in Bewegung setzen, indem er den großen Platz im Kreise umfuhr. Die verschiedenen Gruppen dieses Zuges waren zunächst von den hervorragendsten Malerkünstlern aus Düsseldorf arrangiert und boten in ihrer Mannigfaltigkeit ein zauberhaftes Bild aus dem Leben voriger Jahrhunderte dar.

Um 11 Uhr trafen der Kaiser und die Kaiserin im offenen Wagen auf dem Festplatze ein. Dem Kaiserpavillon gegenüber, in der Mitte zwischen diesem und dem Dome erhob sich auf einem zirka 15 Fuß hohen Postament die Büste des Königs Friedrich Wilhelm IV. Als der Kaiser und die Kaiserin in ihrem Pavillon Platz genommen hatten, begann der Vorbeimarsch des historischen Zuges, bestehend aus 3 Abteilungen. In der ersten Abteilung fuhr ein Wagen mit den allegorischen Figuren, welche die Grundsteinlegung des Dombaues darstellten, in der zweiten Abteilung der Kampfwagen von Worringen, das Kriegsschiff der Hansa, der Wagen mit dem vollendeten Domchor; in der dritten Abteilung ein Wagen mit dem Domkrahnen und ein anderer mit der Germania. Zum Schlusse des Zuges wurde dem Andenken Friedrich Wilhelms IV. eine Ovation gebracht. Als nämlich die Pagen der deutschen Rheinlande dem Kaiserpavillon und der Büste gegenüber angekommen waren, schwenkten dieselben links ab, verbeugten sich vor den Majestäten und bekränzten alsdann das Postament der Königsbüste. Im selben Augenblicke dröhnten vom Rhein her die Kanonen und stimmten die hinter der Büste aufgestellten Gesangvereine den Schlußgesang an.

$11^{3}/_{4}$ Uhr war der Vorbeimarsch beendet, welcher auf Wunsch des Kaisers nochmals wiederholt wurde. Das Herrscherpaar fuhr dann $12^{3}/_{4}$ Uhr nach Brühl zurück. —

Huhn.

Friedrich der Grosse

als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.

(Schluß.)

Was zunächst das Flötenspiel angeht, so stimmen alle Nachrichten darin überein, daß Fr. d. Gr. es hierin zu einem hohen Grade der Kunst gebracht hatte. Reichardt bemerkt: „Im Adagio besonders war der König wirklich ein großer Virtuose. Er hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit, besonders nach des alten Franz Benda's herzrührendem Vortrage gebildet. Unverkennbar fühlte er, was er blies; schmelzende Uebergänge, höchst feine Accente, kleine melodische Verschönerungen, seelische Nüanzierungen sprachen ein feines, zartes Gefühl aus: der sicherste Beweis, daß der schöne Vortrag ihm aus der Seele kam. Mir ist das Bravissimo oft auf den Lippen erstorben und oft durchdrang der Gedanke mein Innerstes: Wie ist es möglich, daß dieser gefühlvolle Mann oft nach Grundsätzen so hart erscheinen und handeln kann, sodaß die Welt ihn für einen harten, gefühllosen Mann halten muß!“

Die Flöten-Konzerte waren meist von Quanz komponiert, doch spielte Friedrich ab und zu auch Konzerte eigener Komposition. Bei den Abendkonzerten war gewöhnlich kein Zuhörer anwesend. In dem Musikzimmer des Königs stand in der Regel neben einem sehr schönen Pianoforte ein Pult von Schildpatt, sehr reich und künstlich mit Silber ausgelegt. Auf dem Tische lag ein Verzeichnis der Konzerte, die in dem betreffenden Palaste vorhanden waren; desgleichen ein Notenbuch mit verschiedenen Uebungen in schweren und geschwinden Sätzen. Ein Exemplar dieser Uebungen (Solfeggien) befand sich in jedem Musikzimmer aller königl. Paläste. Die virtuose Fertigkeit des Königs im Flötenspiel legt wohl allen die Frage nahe: Wie es bei der strengen, überaus genauen Besorgung der ebenso ausgedehnten als schwierigen Regierungsgeschäfte eines Friedrich d. Gr. möglich gewesen, selbst bei einem ungewöhnlichen Talente und bei der hingebendsten Liebe für Musik, sich zu so bedeutenden Leistungen emporzuschwingen oder auch nur auf der Höhe zu erhalten. Der Schlüssel zur Lösung derselben liegt in dem Hinweise, daß Friedrich, wie viele große Männer, in der pünktlichen Benutzung der Zeit und in der strengen Einhaltung einer bestimmten Tagesordnung eine wesentliche Bedingung einer fruchtbringenden Thätigkeit erkannte und dieser Erkenntnis gemäß handelte.

Auch für die musikalischen Exerzitien fand der König Zeit und Muße dadurch, daß er selbige als ein Glied in den genau und weise begrenzten Organismus seiner Tagesordnung mit aufnahm. Friedrich d. Gr. blies gewöhnlich viermal täglich, nämlich morgens nach dem Kaffee, sodann nach dem Vortrage der Kabinettsräte, nach der Tafel und abends. Die Morgenstudien bestanden meist im Abblasen einer von Quanz aufgestellten, langen Tabelle, welche mannigfache Versetzungen der Tonleitern (Scala), verschiedene Lungen-, Zungen- und Fingerübungen enthielt. Oftmals überließ sich der König beim Flötenspiel, im Zimmer auf- und abgehend, aber auch seinen eigenen Gedanken und Phantasien, und viele seiner Umgebung haben in der Art dieser unmittelbaren musikalischen Ergüsse einen sicheren Gradmesser für seine jeweilige Gemütsstimmung erkennen wollen. Uebung und Vortrag der Solo- und Konzert-Stücke erfolgte in der Regel mit Klavier- oder Orchester-Begleitung; und unter den mit diesem Accompagnement betrauten Musikern treten uns unter anderen besonders die Namen Quanz, (Kirnberger) Franz Benda, Karl Philipp Emanuel Bach, Karl Friedrich Fasch entgegen. Die Beziehungen zu Quanz datieren, wie schon erwähnt, aus dem Jahre 1728; aber erst im Jahre 1741 trat letzterer vollständig in die von seinem hohen Schüler ihm angebotenen Dienste und zwar unter außerordentlich vorteilhaften Bedingungen: Quanz empfing 2000 Thlr. Gehalt und 1000 Dukaten für jede Flöte, die er für den König fertigte. Seine Kompositionen wurden ihm besonders bezahlt; auch wurde ihm die Freiheit zugestanden, nicht im Orchester, sondern nur bei der königl. Kammermusik zu spielen und von niemand als von des Königs Befehl abzuhängen.

Seine Hauptthätigkeit erstreckte sich, abgesehen von der Komposition, auf den Unterricht des Königs, sowie auf das Arrangement und die Direktion der königl. Kammer-Konzerte. In musikalischen Dingen war der Einfluß, den Quanz auf den König übte, so bedeutend, daß eigentlich ohne dessen Willen und Vorwissen nichts geschah. Er hatte es verstanden, sich bis zu seinem Tode in der unwandelbarsten Gunst seines königl. Herrn zu erhalten und war vorsichtig genug gewesen, diese Gunst nie zu mißbrauchen. Daß dieser Einfluß jedoch nicht allvermögend war, beweist folgender Vorfall. Kirnberger hatte einst etwas Kritisches gegen Quanz drucken lassen und dieser war darüber so entrüstet, daß er es dem Könige klagte und hinzufügte, Kirnberger verdiente, fortgejagt zu werden. „Behüte Gott“, sagte der König, „das müssen wir weit klüger machen; Monsieur Quanz muß gegen Monsieur Kirnberger wieder schreiben, so behalten wir einen tüchtigen Mann im Lande und kriegen eine treffliche Schrift mehr.“ Quanz komponierte speziell für den König 300 Flöten-Soli und 299 Flöten-Konzerte; beim 300. starb er und sein königl. Schüler übernahm es, das noch fehlende letzte Allegro dazu zu komponieren.

Die Konzerte von Quanz, obwohl jetzt vergessen, waren ehemals außerordentlich beliebt und von großem Einfluß auf die deutsche, besonders auf die Berliner Geschmacksrichtung in Instrumentalsachen.

Ein Hauptrepräsentant der königl. Kapelle war auch Franz Benda. Schon der Rheinsberger Kapelle seit 1733 angehörig, wußte er sich die Gnade des Königs bis an sein Ende zu erhalten. B. führte das Orchester in der großen Oper an und konnte sich rühmen, seinem königl. Herrn wenigstens 10000 Flöten-Konzerte begleitet zu haben.

C. Ph. Eman. Bach war es, welcher die Schranken der alten Schule, in der er erzogen war, durchbrach und den Ernst ihres Stils mit dem Wohllaute der berechtigten, sinnlichen Elemente in Uebereinstimmung zu setzen suchte. Das Leben Em. Bach's am Hofe Friedrichs des Großen ist darum für die Entwickelung einzelner Zweige der Musik von großer Bedeutung. Leider war sein persönliches Verhältnis zum Könige, obgleich dieser ihn schätzte und achtete, kein besonders vortreffliches.

Carl Friedr. Christ. Fasch, welcher 1756 als zweiter Clavecimbalist in den Dienst Friedrich d. Gr. trat, verdanken wir mehrere interessante Züge aus dem musikalischen Leben des Königs.

In einem Adagio, welches der König blies, kam eine Stelle zweimal vor, die mit der großen Sexte beziffert war, an deren Stelle Fasch auf dem Klavier ein anderes Intervall griff. Als die Stelle das zweitemal vorkam, rief der König kurz vorher: „die große Sexte!“ „Wie Ew. Majestät befehlen!“ sagte Fasch und schlug die Sexte derb an. Als das Stück zu Ende war, fragte der König: „Glaubt Er, daß die Sexte falsch ist?“ „Ja, Majestät!“ „Wenn's aber der Komponist so haben will?“ „So bleibt sie doch falsch!“ „Monsieur Quanz aber sagt, daß die Sexte hier stehen könnte.“ „Herr Quanz kann Recht haben; ich halte mich an die Sexte, und diese ist falsch!“ „Nu, nu!“ sagte der König, „es ist doch keine verlorene Schlacht!“ — Darauf erzählte der König Fasch, wie er bei Graun wirklich musikalische Schularbeiten gefertigt habe. „Ich habe nur wissen wollen, wie es gemacht wird. Viele Musiker wissen nichts davon und die es wissen, thuen so gelehrt damit, als wenn unser einem das überhohe Dinge wären. Es freut mich immer, wenn ich finde, daß sich der Verstand mit der Musik zu schaffen macht. Wenn eine schöne Musik gelehrt klingt, das ist mir so angenehm, als wenn ich bei Tische klug reden höre.“

Außer Quanz nahm sich nicht leicht einer von den Musikern die Freiheit, dem Könige „bravo“ zuzurufen. Als der König einmal sehr aufgeräumt war, sagte er zu Fasch, daß er ihm auch wohl einmal sagen könnte, wenn er es gut gemacht hätte. Dies that nun auch F. von der Zeit an, doch niemals, wenn Quanz zugegen war. Es ist bekannt, daß Friedrich d. Gr. von den Kompositionen Hasse's und Graun's sehr eingenommen war.*) Dies verleitete ihn jedoch nicht, deren Vorzüge über Gebühr zu erheben; noch weniger lies er sich dadurch abhalten, besonders Graun gegenüber, seine eigenen Ansichten und Urteile mit großer Selbstständigkeit zu vertreten. G. nahm, was seine weltlichen Kompositionen betraf, viel Rücksicht auf den Geschmack des Königs; doch gab es auch Augenblicke, in denen er seine Rechte als Künstler wahrte. Geschah dies aus gutem Grunde und mit Nachdruck, so zeigte sich der König in den meisten Fällen auch nachgiebig.

Als Friedrich einst, übel gelaunt, der Probe einer neuen Oper Graun's beiwohnte, ließ er sich die Partitur bringen, strich nicht wenig darin und forderte, daß es anders gemacht werden solle. G. bedauerte, daß seine Komposition nicht gefalle, setzte aber entschieden dazu, daß er keine Note ändern werde, weil vor der Generalprobe nichts Neues einstudiert werden könne; seinen wichtigsten Grund wolle er aber sparen, bis der König gnädiger sein werde. Friedrich wollte den Grund sogleich hören, weil er auf ihn nie ungnädig sei. „Nun“, sprach G., indem er die Partitur in die Hand nahm, — „über dieses Stück bin ich König!“ Friedrich lächelte und sprach: „Er hat Recht, Graun; es bleibt beim Alten!“

Es ist wahr, daß der König auf seine Musiker, was den musikalischen Geschmack betraf, den maßgebendsten Einfluß ausübte; indeß darf dies nicht hindern, es auszusprechen, daß Friedrich d. Gr. nach dem Zeugnisse aller kompetenten, unparteiischen Urteile ein Haupthebel der musikalischen Bildung seiner Zeit, zumal für den deutschen Norden, gewesen ist. Kennzeichnet sich doch dieser Geschmack nach Ursprung und allgemeinen Zielpunkten als ein klassischer, denn Hasse und Graun waren ja treue Nachfolger der italienischen Meister. Neben der Hasse-Graun'schen Richtung machte sich in Berlin eine aus der Emanuel Bach'schen Schule hervorgehende musikalische Kunstrichtung geltend. Em. Bach, der Begründer der modernen Richtung der Tonkunst, im weiteren Sinne des Wortes der Begründer der romantischen Richtung derselben, ist für die deutsche Oper und Kammermusik von großer Bedeutung. Das in der deutschen Musik bis dahin über Gebühr vernachlässigte sinnliche Element brachte er zum Bewußtsein weiterer musikalischer Kreise, und bewirkte und förderte allmählig die Verschmelzung mit dem altklassischen Geist, auf welchem Grunde der blütenreiche Baum unserer heutigen Musik seine Wurzeln treibt.

So sehen wir, wie unter den Augen Friedrichs d. Gr. durch die Männer, welche seiner Kapelle angehörten oder ihr nahe standen, der neue deutsche Stil sich zu entwickeln begann. Daß der König namentlich in jüngeren Jahren fleißig komponierte, ist bereits angedeutet. Um das Jahr 1835 ward auf Veranlassung des Kronprinzen, des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm IV., eine Nachforschung nach dem musikalischen Nachlasse Fr. d. Gr. angestellt, und es gelang, in den Schlössern zu Potsdam 120 verschiedene Kompositionen Friedrichs aufzufinden, die heute selbstverständlich zur Herausgabe weniger sich eignen, dafür aber das lebhafteste historische Interesse in Anspruch nehmen.

Friedrich d. Gr. schloß in seine umfassende, musikalische Thätigkeit endlich auch die „Förderung des Schulgesanges“ mit ein. Außer den hierauf bezüglichen, sehr speziellen Bestimmungen, welche das General-Landschul-Reglement vom Jahre 1765 für die Schüler aufweist, besteht noch eine unter dem 18. Oktober 1746 an sämtliche Regierungen und Konsistorien erlassene Kabinetts-Ordre, worin es heißt: „Weil über den Verfall der Singkunst und über die Nachlässigkeit, womit solche in den Gymnasiis und Schulen unserer Lande getrieben wird, Klage eingekommen, so geht Unser Allergnädigster Befehl an Euch, die Verfügung zu machen, daß in den Gymnasiis und Schulen die Jugend mit mehrerem Fleiß als bisher geschehen in dem Singen geübt, und zu solchem Ende in der Woche dreimal Singstunde gehalten werden möge; u. s. w.

Bis gegen sein Lebensende bewahrte Fr. d. Gr. in

---

*) Ja, man beschuldigt Friedrich d. Gr. insofern einer gewissen Einseitigkeit des musikalischen Geschmacks.

rührender Weise seine Liebe zum Flötenspiel, ja so lange, bis seine Kräfte ihm versagten.

Schon während des bayrischen Erbfolgekrieges ward ihm das Blasen sauer; er verlor die vorderen Zähne, und es stellte sich eine Gichtgeschwulst in den Händen ein. Sobald er im Winterquartier war, wollte er wieder zu blasen versuchen, fand aber, daß es nicht ging, und als er das Frühjahr darauf nach Potsdam kam, ließ er alle seine Flöten und Musikalien einpacken und sagte mit wehmütig gerührtem Tone zu Franz Benda: „Mein lieber Benda, ich habe meinen besten Freund verloren!“ Hiermit schließe ich meine kurze Betrachtung über die musikalische Thätigkeit Friedrichs d. Gr., der nach 46 jähriger Regierung am 17. August 1786 seine irdische Laufbahn beendete, dessen Ruhm aber fortdauert, so lange es eine Weltgeschichte giebt und so lange die Liebe zur Kunst in echten deutschen Herzen einen begeisternden Wiederhall findet.

Jeder wahre und echte Freund der Musika schaut darum mit gerechtem Hochgefühl auf diese der Kunst geweihten, Herz und Gemüt veredelnden Bestrebungen Friedrichs d. Gr. hin, denn jeder findet in ihnen den Beweis, daß mehr noch als in Kriegs- und Heldenthaten der dauernde Ruhm darin besteht, eine gedeihliche Entwickelung und Entfaltung der Kunst und Wissenschaften im Leben erstrebt und sich dadurch ein bleibendes Denkmal in den Herzen aller Völker und Nationen gesetzt zu haben.

Aug. Schultz.

Dilettantismus.

Eine zeitgemäße Betrachtung von Hans Hoffmann.

(Schluß.)

Und werfen wir erst den Blick auf das rührige tonkünstlerische Getriebe der Gegenwart, so sehen wir den Dilettantismus auf's innigste verknüpft mit einem der glänzendsten Vorzüge des heutigen Konzertlebens: mit dem Chorgesang. Welchen Zweck hätten wohl alle die kostbaren Schätze des Geistes, die Händel, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann &c. in ihren großen Vokalschöpfungen niedergelegt, ohne unsere Chorvereine? Sie würden strebsamen Kunstjüngern höchstens als Studienmaterial dienen können, die Welt aber hätte keinen Gewinn von ihrer Existenz. Haben doch Bach's große chorische Werke wirklich volle hundert Jahre als tote Zeichen in dem Staub der Archive geschlummert, bis Mendelssohn kam, um sie, gestützt auf das frisch aufblühende Singvereinswesen, zu neuem Leben zu erwecken. Heute stellt allein das kunstgeübte Dilettantentum jene kampfbereiten, thatenfreudigen und siegesgewissen Scharen, welche die großen Heerschlachten liefern in den klassischen und modernen Werken! Wie viele Triumphe feiern unsere gemischten Chöre alljährlich in den zahllosen großen Konzertsälen Deutschlands und bei den periodisch wiederkehrenden Musikfesten an den rebenumrankten Ufern des Rheins, im schönen Schlesierlande, auf der roten Erde Westfalens, in der Rheinpfalz, in Schleswig-Holstein, im Salzburgischen u. s. w. Und von der enormen Leistungsfähigkeit unserer Männergesangvereine und Liedertafeln hatte man bei dem kürzlich in Köln stattgefundenen internationalen Gesangwettstreit reichliche Gelegenheit sich wiederum zu überzeugen. In der That wird der rühmliche Standpunkt, welchen die Dilettanten auf dem Gebiete des Chorgesanges einnehmen, bei weitem nicht von den berühmten Chorfachsängern erreicht, einzelne Ausnahmen — die zum Beispiel von dem Berliner Domchor, einigen anderen Kirchenchören und mehreren Hoftheaterchören zu machen sind — natürlich abgerechnet.

Man liebt es, den Dilettanten nachzusagen, sie seien anmaßend, eitel, hochmütig, aufgeblasen, eingebildet, dabei aber sehr beschränkt, unwissend und einseitig. Bezüglich der erstgenannten Eigenschaften bleibt es jedoch sehr fraglich, ob sie nicht auf das moderne Virtuosentum weit berechtigtere Anwendung finden, wie auf den Dilettantismus. Ein erhöhter Grad von Selbstschätzung pflegt den meisten bei der musikalischen Reproduktion Beteiligten eigen zu sein. Ein Jeder ist eben leicht geneigt, etwas mit den Errungenschaften seiner Technik zu prunken, in der eigenen Persönlichkeit die Sache zu erblicken und mancher Ausführende hält sich oftmals mehr an das, was er innerlich empfindet, als an das, was er wirklich leistet. Unparteiisch gesprochen, gebührt der gediegenen tonkünstlerischen Darbietung eines Dilettanten mindestens eben so viel Anerkennung, wie der Leistung des Fachmusikers, der ja in seinem Lebensberuf lediglich seine Pflicht erfüllt. Mancher Berufskünstler glaubt jedoch allein eine unbestreitbare Anwartschaft auf stolze Ueberhebung zu haben, denn „Quod licet Jovi, non licet bovi“.

Wo hört der Dilettantismus auf und wo fängt die Künstlerschaft an? Dies wäre eine Preisfrage, deren Lösung einige Klarheit in die Sache bringen müßte. Nach einer vielverbreiteten landläufigen Auffassung sind alle die „Musiker“, welche die Tonkunst professionell betreiben, und alle die „Künstler“, welche das Konservatorium absolvierten. Demnach aber wären unsere Klassiker keine Künstler, denn sie verdanken ihre Ausbildung keinem Konservatorium. Mit dem Heranbilden großer Künstler aber haben wie früher so auch heute noch die Konservatorien eigentlich wenig Glück. Die weitaus größte Mehrzahl der Komponisten, Sänger und Instrumentalkünstler ersten Ranges erhielten ihre Ausbildung durch Privatunterricht. Den Erwerb der Mittel zur Bestreitung des Lebensunterhalts durch reguläre Betreibung der Musik als unterscheidendes Merkmal für die Künstlerschaft anzusehen, dürfte ebenfalls ungenau erscheinen. Wollen — gänzlich abgesehen von den handwerksmäßigen Musikern und Musikanten — die Leute, welche beispielsweise mit der schablonenhaften Fabrikation von Brillant-Polka's &c. ein echt erträgliches Geschäft betreiben, wirklich zu den echten Künstlern zählen? Und sollen diejenigen, welche sich mit ernsten gehaltvollen Kompositionen erfolgreich befassen, blos zu den Dilettanten gerechnet werden, weil sie von dem Ertrag ihrer Arbeiten weder einen Gewinn erwarten noch beanspruchen? Zur Illustration der letzteren Frage möchte ich nur auf einen jüngeren Tonsetzer hinweisen, der einem Hause der großen Finanzwelt in Wien angehört; ich meine Adelbert von Goldschmidt, den talentvollen Komponisten von Robert Hamerling's allegorischer Dichtung „Die sieben Todsünden“.

Es kann und soll keineswegs in Abrede gestellt werden, daß mit der Musik, dem Lieblingstummelplatz der heutigen Mode, leider gar viel Mißbrauch und Unfug getrieben wird, auf der Straße, im Salon, im Konzertsaal, auf der Bühne, sogar in der Kirche. Berufsmäßige „Künstler“ und unberufene Dilettanten, Musikanten und — Schnorranten sind hierbei aktiv. Auf allen möglichen und unmöglichen Instrumenten von Holz und von Blech, zum streichen, blasen, tasten, drehen, schlagen und spektakeln wird herumgearbeitet. Hierbei sind diejenigen wahrlich nicht die schlimmsten, welche blos zum Vergnügen und zum Zeitvertreib etwas musizieren. Harm- und anspruchslos taxieren sie ihr Spiel keineswegs als Kunstleistung, bilden sich nicht ein, Künstler zu sein. Viele eingebildete Künstler aber würden erstaunen, vielleicht erschrecken, über die reiche Fülle gediegensten Kunstlebens in zahlreichen Familien und gesellschaftlichen Zirkeln. Wozu sich nun ereifern, wenn Dilettanten in einem gemütvoll anmutenden Gesellschafts- oder Wohlthätigkeits-Konzert einmal als Solisten auftreten, oder wenn vergnügte Liedertäfler, gewiß eben so viel sich zur Freude, als andern spezifisch zum Genuß, ihre Kehlen anstrengen, um das Behagliche eines dolce far niente im Wald und auf der Haide und die Vorzüge eines soliden Liebesverhältnisses vierstimmig im Chor zu preisen. — Es giebt freilich unleidige Dilettanten, wie es unausstehliche Künstler giebt. Es giebt widerwärtige, affektierte, zudringliche Menschen, die sich mit ihren mittelmäßigen Leistungen überall herandrängen. Es giebt Sängerinnen, die immer noch singen wollen, trotzdem sie keine Stimme mehr haben. Es giebt auch autodidaktisch gebildete Dilettanten, die im Husch weghaben wollen, worüber gereifte Künstler bei systematischer Uebung jahrelang studieren. Es giebt auch Vorstandsmitglieder von Vereinen, welche ihren Toast beim Stiftungsfest in unbegreiflicher Verblendung mit mißverstandenen Kunstausdrücken würzen zu glauben müssen und „blindwütend den Blödsinn mit Dampfeskraft ausspeien“. Auch solche Känze muß es geben. Sie bleiben glücklicherweise vereinzelte Erscheinungen und man hüte sich wohl, dieselben mit dem weitverzweigten Gesamt-Kontingent der Dilettanten zu verwechseln. So wie es noch keine Periode gab, in der die Kunst ohne die Wechselwirkung des Dilettantismus wirklich geblüht hat, so ist auch letzterer dem Musikleben der Gegenwart unentbehrlich, von ihm unzertrennlich, er bildet nachgerade einen integrierenden Bestandteil desselben. Und man darf Mendelssohn getrost glauben, wenn er sagt: „Das mit aufrichtigem Interesse und bescheidenem Zurücktreten gepaarte Dilettantentum ist der Tonkunst notwendig, förderlich und wohlthätig, es bringt und treibt alles weiter.

Das Streichquartett.

Erste Violine.

Jauchzend ruf' ich hinaus, was den Busen mir freudig erregt hat.
Oder zum tiefsten Schmerz findet die Seele den Weg.

Zweite Violine.

Also wechselt die Stimmung; doch bleibet der Freund dir verbunden.
Gieb mir die Hälfte der Lust, größer wird dir der Gewinn.

Viola.

Und auch dem Dritten erlaubt, daß er ernster zu Euch sich geselle;
Maaßvoll tröstendes Wort richtet im Kummer Euch auf.

Violoncello.

Alles Lebendige ruht auf ewig begründeter Ordnung;
Davon red' ich zu Euch, treu ein verbündeter Freund.

Tutti.

Freud' und Leid, wir sprechen es aus, selbstständig ein Jeder;
Doch wer sich selber beschränkt, mehrt noch den eigenen Wert.

H. Hoffmann.

Das erste Lied.

Als einst aus Edens Paradies
Des Herren Zorn die Menschheit stieß,
Da fühlten in des Lebens Drang
Sich beide trostlos, arm und bang.
Wenn sonst der lieben Sonne Pracht
So heiter strahlend nur gelacht,
Nun fuhren Wettersturm und Pein
Und Regengüsse auf sie ein;
Wenn sonst der Traube feurig Blut
Gelabt und höher hob den Mut,
Wenn sonst in bunter, farb'ger Pracht
Der Früchte Fülle hold gelacht,
Jetzt mußte schwer dem Schooß der Erden
Die Nahrung abgerungen werden;
Und brannte auch die Sonne heiß,
Nur harte Arbeit gab's und Schweiß,
Nichts von des Lebens Gütern allen
Wollt' in den Schooß freiwillig fallen,
Nichts gab's, als was im Lebensdrang
Mühsal und saurer Schweiß errang.
So sprach die Stimme des Gerichts:
„Empfindet nun des Lebens Not,
„Im Schweiße eures Angesichts
„Eßt künftig euer täglich Brod!“

Wie war's doch einst so schön, so süß
In dem verlor'nen Paradies —
Ach, könnten wir nur noch hinein,
Wir würden stets gehorsam sein!
Doch grausam scheucht uns wohlbewehrt
Der Cherub mit dem Flammenschwert,
Und nie kehrt das entschwund'ne Glück
Der Menschheit jemals noch zurück! —
So brachten mit betrübtem Sinn
Sie beide ihre Tage hin;
Herr Adam mürrisch, seufzend schwer,
Frau Eva launisch, freudenleer, —
Da zwitscherten im Frühroтschein
Einstmals die kleinen Vögelein,
Die zarten Stimmchen hold und süß,
Fast klang's, wie einst im Paradies.
Sie horchten Beide, baß erfreut
Und dachten längst vergang'ner Zeit,
Und mancher Seufzer sehnsuchtsbang
Dem wunden Herzen sich entrang.
Da schwang sich aus der Vögel Chor
Die Lerche jubelnd hoch empor,
Und schmettert, o wie wunderschön,
Ihr Lied herab aus fernen Höh'n,
Das wunderbar den Sinn bewegt
Und Trost verheißend in der Brust
Erweckt der Hoffnung süße Lust.
Da hob sich freudig Beider Herz
Mit Gottvertrauen himmelwärts.
Wenn einem Tierlein, winzig klein,
Des Herren Huld kann gnädig sein,
Und ihm in seine Kehle hold
Gelegt der Töne lautres Gold,
Wenn Vögleins Lied so stark erklingt,
Daß es in's inn're Herz uns dringt —
Wie sollt' in unsrer Not und Pein
Der Herr auch uns nicht gnädig sein?
Es hat mit seiner Stimme Pracht
Das Vöglein glücklich uns gemacht.
Wir stimmten gern, ach könnt' es sein,
Aus voller Seele jauchzend ein!
Und Eva, schauend hoch empor,
Fast in Gedanken sich verlor,
Sie zwitschert mit zerstreutem Sinn
Des Vögleins Töne vor sich hin,
Herr Adam summt ohn' Unterlaß.
Das machte Beiden vielen Spaß;
So fügte bald sich Klang zum Klang:
Das gab den ersten Zwiegesang;
Und drückte nun der Arbeit Last
Das müde Paar zu Boden fast,
Der holden Töne Zaubermacht
Hat neue Kräfte stets gebracht,
Und ward die Stirn vom Schweiße feucht.
Das Lied macht jede Arbeit leicht,
So hat die mühevollsten Stunden
Des Liedes Macht bald überwunden.

D'rum laßt der spät'sten Enkel Schar
Dem lieben ersten Elternpaar,
Das, war's von Eden auch verbannt,
Des Liedes hohen Wert erkannt,
In weihevoller Töne Klingen
Den wärmsten, besten Dank uns bringen,
Und wenn der Mut entschwindet fast,
Und hart uns drückt des Lebens Last,
Soll edlen Liedes mächtig Tönen
Mit jedem Schicksal uns versöhnen!

Dr. O. Keßler.

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 17. Köln, 1880.



Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf.
Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Dr. Ferdinand von Hiller.

(Schluß.)

Während seines Aufenthaltes in Rom dirigierte H. auch einen kleinen deutschen Männergesangverein, welcher ausschließlich aus deutschen Künstlern, Malern, Bildhauern und Architekten zusammengesetzt war. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland lebte er abwechslungsweise in Frankfurt, Leipzig — woselbst er in der Saison 1843/44 die Gewandhaus-Konzerte dirigierte — und Dresden, wo er Abonnementskonzerte veranstaltete und auch zwei neu komponierte Opern: „Traum in der Christnacht" und „Conradin" zur Aufführung brachte. Während dieser Zeit unterhielt er rege Verbindung mit Spohr, Mendelssohn, Schumann, David, Hauptmann und anderen Koriphäen der Tonkunst. Ein ehrendes und bleibendes Andenken an jene Zeit schuf ihm Schumann durch Widmung eines Piano-Konzertes.

Im Jahre 1847 führte ihn ein ehrenvoller Ruf nach Düsseldorf und 1850 wurde ihm die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln und die Organisation und Direktion des Konservatoriums übertragen. In dieser Stellung ist er noch heute rastlos thätig als Direktor, Lehrer, Komponist und Schriftsteller. Während dieser Zeit hat er Köln mehrere Male auf kürzere Zeit verlassen; besonders ist sein dreimaliger Aufenthalt in Paris (1851, 1853 und 1855), woselbst er die italienische Oper dirigierte, bemerkenswert. Kleinere Kunstausflüge unternahm er auch nach Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., München, Braunschweig, Amsterdam, und besonders nach England, das ihm stets die ehrenvollste Aufnahme bereitete. 1871 brachte er seine Kantate **Nala und Damajanti** bei dem Birmingham-Festival zur Aufführung und 1872 wurde er im Crystal-Palace, sowie in Liverpool und Manchester lebhaft gefeiert, Triumphe, die sowohl dem vorzüglichen Pianisten, als auch dem bedeutenden Komponisten galten.

Als Lehrer hat H. mehrere berühmt gewordene Tonkünstler herangebildet, von denen Max Bruch und Fr. Gernsheim besonders hervorzuheben sind.

Daß er die Feder gewandt zu führen und geistreich zu schreiben versteht, bewies er zuerst durch seine ästhetisch-kritischen Artikel im Feuilleton der „Kölnischen Zeitung". Seine späteren musikschriftstellerischen Werke fesseln unwiderstehlich durch eine glänzende Originalität; sogar das Bekannte weiß er mit einer Grazie und einer stilistischen Meisterschaft zu sagen, daß man es mit Vergnügen immer wieder liest. Von seinen litterarischen Werken sind in erster Reihe zu nennen: „Aus dem Tonleben unserer Zeit". „Felix Mendelssohn" „Persönliches und Musikalisches". Außer diesen schrieb er aber auch mehrere hervorragende musikpädagogische Werke, unter diesen: „Uebungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes" u. a. m. H. ist ein sehr fruchtbarer Komponist; seine Werke, welche wohl die Zahl 200 erreichen, werden sich ungefähr folgendermaßen klassifizieren: Kammermusik: 5 P. F. Quartette, 5 Trios, 5 Streichquartette. Für Piano: Sonaten für Piano allein und mit Violine und Cello; eine Suite in Canon für Pfte. und Violine; eine Serenade für Pfte. und Cello; Moderne Suite und viele andere Klavierkompositionen, worunter 24 Etuden, Rhythmische Studien, Impromptu, Zur Guitarre, Operette ohne Worte u. s. w. Orchesterwerke: 4 Ouverturen, darunter „Demetrius"; ein Festmarsch; 3 Symphonien, einschließlich jener mit dem Motto: Es muß doch Frühling werden! ꝛc. ꝛc. Vokalkompositionen: 2 Oratorien: „Die Zerstörung von Jerusalem" und „Saul". Mehrere Opern, unter diesen: „Romilda", „Ein Traum in der Christnacht", „Conradin, der letzte Hohenstaufe", „Die Katakomben", „Der Deserteur". Lieder: Chöre für gemischten und Männerchor, Motetten, Psalmen, ꝛc.; eine große Anzahl Kantaten für Soli, Chor und Orchester, unter diesen besonders op. 49. „O weint um sie!" „Aus Byron's hebräischen Melodien", op. 75. „Vere sacrum", „Nala und Damajanti", geschrieben für Birmingham, op. 151. „Miriams Siegesgesang" op. 175. „Prometheus", op. 182. „Rebecca" ꝛc. Fürwahr! Eine stolze Reihe von Schöpfungen! H. hat jedoch die Eigenheit, sich zwar während der Arbeit ganz ausschließlich in ein und dasselbe Werk zu versenken, sobald es aber fertig ist, sich nicht immer um dessen ferneres Schicksal zu kümmern. Neben Arbeiten von genialer Inspiration und formeller Vollendung stehen andere, welche eben infolge dieser sorglosen Manier einer späteren kritischen Sichtung und Feilung entbehren. Hätte er sich die Mühe genommen, das Gelungene von dem weniger Gelungenen zu trennen, so hätte er bei seiner Begabung, Phantasie und technischen Meisterschaft einem Mendelssohn, mit dem er so manchen verwandtschaftlichen idealen Zug gemein hat, gleichkommen müssen. H. steht mit vollem Künstlerbewußtsein auf „klassischem Boden"; er ist ein Mann, dessen Streben in der Theorie, wie in der Praxis, im selbstständigen Schaffen, wie in der Ausführung fremder Tonwerke unverrückt dem hohen und Schönen zugewandt ist. Allerdings ist zu bedauern, daß er sich den Schöpfungen der „neudeutschen Schule" vollständig verschließt. Diese letztere Eigenheit, sowie ein entschuldbarer künstlerischer Egoismus, der sich bei Aufstellung von Festprogrammen ꝛc. manchmal gezeigt hat und vielleicht seine biderbe Geradheit, haben ihm in Köln eine gewisse Gegenpartei geschaffen; doch widerstrebt man ihm mit Unrecht. Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß H. eine tonangebende Stellung in Deutschland einnimmt, daß er auch außerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes, besonders in England und Frankreich, eine sehr große Verehrung genießt, mit einem Wort, daß er einer der hervorragendsten Tonkünstler der Gegenwart ist. Die Stadt Köln hat es fast ausschließlich ihm zu danken, daß sie in musikalischen Dingen mitreden darf. Die Gürzenich-Konzerte haben unter seiner Leitung, durch seine klassischen Programme, durch sein vortrefflich eingeübtes Orchester, durch Berufung und Mitwirkung der bedeutendsten Künstler im Konzertwesen eine hervorragende Stellung errungen. — Diesen Verdiensten gegenüber — sollte man meinen — müßten alle die kleinlichen Gegenbestrebungen fallen. H. ist und bleibt einmal ein großer Künstler, ein geistreicher Mann, dessen ganzen Wert Köln erst erkennen wird, wenn er dieser Stadt einmal sollte verloren sein. Aeußerlich ward H. durch die Ehrenpromotion der Universität Bonn als Doktor der Philosophie geehrt; der König von Württemberg hat ihm den Adel verliehen und außerdem dekorieren ihn eine Menge hoher Orden. Hoffen und wünschen wir, daß Dr. Ferd. v. Hiller der Kunstwelt noch lange erhalten bleibe.

Poetische Erklärung von Beethovens Sonate Emoll op. 90.

Vorwort.

Wenn diese Sonate auch nicht so großartig angelegt ist, wie so viele andere des Meisters, so ist doch keine der bedeutenderen von so poetischem Hauche durchdrungen und so dankbar zu spielen, als gerade diese.

Im zweiten Satze, Rondo, wiederholt sich das Hauptmotiv achtmal, von den lieblichsten Gestalten im Nebenmotive umgeben. Was in den früheren Rondo's leicht monoton erschien, ist hier, gleich einem inneren Herzensbedürfnis, notwendig und gerade hierin besteht das Geheimnis des reifen Beethoven. —

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pfg.

Erster Satz. E moll Allegro 3/4 Takt.

Allein!

Wer kennt das inhaltschwere Wort, allein?
Mit allen seinen Martern, seiner Pein?
Wer kann das Leid, das tiefe Weh' erfassen?
Wer ist von seinen Lieben all' verlassen?
Allein, o ruheloses, ödes Sein!

Und wie im fernen Norden auf einsam' kahler Höh'
Ein Fichtenbaum steht trauernd im ew'gen Liebesweh,
Der Adler in den Lüften zum Himmelsdome schwebt,
Und auf den hohen Bergen allein die Schwingen hebt,
Im Nacht umhüllten Dunkel ein Stern am Himmel steht,
Mit schmeichelndem Gefunkel um holde Blicke fleht,
So träumt im ew'gen Sehnen mein Herz, das ganz allein,
Doch eine Welt voll Liebe trägt im verborgnen Schrein —
So kann es nimmer fassen, daß, wie im leeren Schaum,
Zerstoben all sein Lieben, sein Hoffen nur ein Traum —
In heißer Glut verlangend, von kaltem Hauch umweht,
Auch von den Menschen allen, nicht einer es versteht; —
Denn höher strebt sein Leben mit opferwill'gem Sein,
(Nicht wie die Welt sich liebet) ein Ideal so rein!
Wo göttlich schönes Streben, vereint mit heil'ger Glut,
Des Himmels Segen kostend, das Herz im Herzen ruht —
So sehnt es sich nach Liebe mit aller seiner Pein! —
Wer kann das Wort erfassen, im Leben ganz allein?

Laßt ab, ihr düstern Mächte, ihr Furien groß und klein,
Im quälerischen Pochen drängt ihr in's Herz hinein,
Daß ihr gleich wilden Bächen euch rauschend überstürzt,
Und meiner Seele Leben mit frechem Hohn verkürzt!
Umsonst ist all mein Ringen, mein Streben thränenreich,
Ich möchte Ruhe finden und sterben auch zugleich!
Dann kann im Schattenreiche ich bei den Lieben sein;
Dann bin ich nicht verlassen, nicht mehr in ew'ger Pein
So ganz allein. —

Zweiter Satz. Rondo. Allegretto 2/4 Takt.

O kehrt zurück ihr holdseligen Tage
Der einstigen Jugend, o kehret zurück!
O laßt mich noch einmal in trunkener Wonne
Genießen das süße, unendliche Glück!

Wo der Mutter Wiegenlieder zauberten den Schlaf hernieder,
Und ihr Aug' in bangen Sorgen wachte bis zum späten Morgen,
Wo ich selig beim Erwachen sah des Vaters frohes Lachen,
Wo er mich an's Herz, das warme, schloß in seine starken Arme! —

O kehret zurück ihr holdseligen Tage
Verflossener Jugend, o kehret zurück!
O laßt mich noch einmal am liebenden Herzen
Genießen das süße, unendliche Glück!
Wo das geistige Erwachen zart gepfleget mit der Liebe
Und das Kinderherz, das weiche, ward erfüllt mit holdem Triebe,
Wo mein Kindermund das erste Wort, der Theuren Namen lallte,
Und die selige Antwort jubelnd, voll Entzücken widerhallte! —

O kehret zurück ihr holdseligen Tage
Der einstigen Jugend, kehret zurück!
O laßt mich noch einmal die liebenden Worte
Vernehmen im süßen, unendlichen Glück!

Wo im Glanz der Morgensonne mir das duft'ge Gärtchen winkte,
Vöglein sang und Bächlein rauschend wie ein Silberspiegel blinkte,
Wo ich an des Vaters Seite tanzte über Flur und Auen,
Wie ich konnt' durch seine Lehren Gottes Wunder fromm erschauen! —

O kehret zurück ihr holdseligen Tage
Des kindlichen Lebens, o kehret zurück!
Wie möcht' ich noch einmal im gläubigen Fühlen
Andächtig genießen das himmlische Glück!
Wo die Mutter beten lehrte und im süßesten Vertrauen
Ich aus ihren holden Zügen glaubte Gottes Geist zu schauen,
Wo des Vaters weise Strenge, stets gepaart mit edler Güte,
Pflegte, was des Menschen würdig, nur das Gute im Gemüte!

O kehret zurück ihr holdseligen Tage
Des kindlichen Strebens erwachendes Glück,
Ich rufe zur Stärkung im Kampfe des Lebens
Voll Ruhe und Frieden euch wieder zurück!

Wo Geschwister, zärtlich kosend, mich umschwärmt im munt'ren Kreise,
Des verwöhnten Liebling's Wünsche stets erfüllt in zarter Weise,
Wo vom Morgen bis zum Abend schützend sie zur Seite weilten,
Wie sie scherzend schnell im Laufe immer wieder mich ereilten! —

O kehret zurück unvergeßliche Stunden,
Der heiteren Spiele so harmloses Glück,
O zaubert noch einmal die lieblichen Bilder
Holdsel'ger Gestalten in's Leben zurück!
Wo zu eng das traute Stübchen, über Berg und Thal ich eilte,
Unter Vöglein's Sang im Walde bis zum späten Abend weilte,
Wo ich jedes Blümlein liebte, jedes kleine Tierlein herzte,
Innig froh in's Leben schaute und mit jedem Kindlein scherzte!

O kehret zurück ihr so wonnigen Tage
Der blühenden Jugend, o kehret zurück,
O laßt mich noch einmal so edel empfinden
Unschuldiger Freuden unendliches Glück!
Wo in schwärmerischem Sehnen mir der ersten Liebe Wonne
Lächelnd durch die Seele strahlte, wie das Licht der Morgensonne —
Wo der Jungfrau zartes Wesen immer wieder mich entzückte
Und die erste Jugendliebe meine Lebenstage schmückte! —

O kehret zurück ihr so himmlischen Zeiten,
Treu bin ich geblieben dem göttlichen Glück!
Bald wird sich die Seele vom Irdischen lösen,
Dann kehr' ich in liebende Arme zurück!

Franziska Lomtano.

Ein unvorgreifliches Bedenken über die jetzige musikalische Kultur à la mode.

Auch in der „guten alten Zeit" verstand man es schon vortrefflich über allerlei Modethorheiten zu raisonnieren; wie es mit dem musikalischen Geschmack im Jahre 1825 bestellt war, schildert ein Zeitgenosse (in der „Cäcilia" III. Bd. Jahrg. 1825) in ergötzlicher Weise wie folgt:

Auf dem Angesichte unserer Zeit kokettieren zwei grelle Schönpflästerchen, nämlich das papierene in bezug auf Staats- und Geschäftsleben, und, was die ästhetische Bildung belangt, das musikalische. Weil nun weder der Land- noch Gottesfrieden je das Reich der Töne in seine Hut genommen, so ist uns dadurch freie Fug und Macht gegeben, eben dieses letztere zu lüften, um etwa die verdeckte Pocke zu erkunden, die darunter liegen mag.

Auf dem ganzen europäischen Kontinente hat sich in unseren Zeiten die Musik so allgemein verbreitet, daß sie unsere ganze künstlerische Richtung modifiziert hat, und es ist da leicht zu begreifen, wie oft man hierbei der prunkenden Brautjungfer auf die Schleppe tritt und ihre Kränze in den Staub knetet. Darum wagen wir hier ein Wörtlein zu Schutz und Trutz für sie, und wir rechnen in dem äußersten Falle noch auf alle quickende und kreischende Sack- und Röhrenpfeifer, Groß- und Kleingeiger, daß sie unsere frommen Wünsche beherzigen mögen.

Eines der traurigsten Uebel in dieser unserer Werkeltagswelt ist, daß man der Musik zwar die Ehre einer Kunst gestattet, aber nur eben einer niederen Brotkunst, mit der die Künstler ihren hungerigen Weibern und Kindern die leeren Eßtöpfe füllen wollen; demgemäß ist eben allenthalben der dieser Ansicht entsprechende neue Pestalozzi erstanden, welcher seinen Eleven die schwarzbeschwänzelten Notenblätter von Violin-Kaprizen oder die dürre Sekundstimme einer Bühler'schen Messe mit Knute und Haselstock einbläut; und leichtlich läßt es sich den armen Geigern in den Dorfkirchen anhören, wie sie mit ihrem pedantischen, prickelnden Lirum-Larum die so derb gefühlten Lektionen jämmerlich herunterstreichen, daß es den pausbäckigen Engeln an den breitverschnörkelten Kanzeln die stieren Augen erweichen könnte.

Man glaubt denn nun endlich, Gottlob! nach so vielen hundert Jahren, klüger und gesetzter geworden zu sein, als die kindischen Tröpfe von Griechen, die bei ihrem Monochorde oder ihrer späteren Lyra fühlen, weinen und jauchzen konnten; jetzt stellt sich der prosaische Musensohn, wohl eingedenk des Wahrwortes: Sapiens semper idem, mit der ruhigsten Haltung an seinen Pult, und wir haben es aus vieler leidiger Erfahrung, daß sich dieser Indifferentismus mit einer eisernen Beharrlichkeit, durch alle Sirenischen Abzeichen der Musik, in den verschiedenen Nüanzen des Tempo's und Ausdruckes, ganz meisterlich durchzuschlagen weiß. Dabei brauchen wir es kaum noch anzumerken, daß es eben so Brot-Komponisten giebt und der arme Schlucker oft mit der Spende seines Verlegers die letzte Fastensuppe schmelzt, wenn noch nicht das erste Exemplar seiner Divertissements abgesetzt ist. Nichts ist diesen Helden, bei der großen Fertigkeit in ihren Schöpfungen, lächerlicher, als daß man bei Kompositionen tieferes Studium und warme Originalität voraussetzen will; sie hätten es dem verblendeten Mozart dreister in das Gesicht gesagt, was er für ein Narr sei mit der Mühe bei der Ausarbeitung seines Requiem, als seine Memme von Ehegespons es that, als ihr, bei dem sichtlichen Dahinwelken des Künstlers über der Arbeit, bange wurde. Es ist nichts bequemer, als ein Reminiszenzen-Magazin und die edle Arrangier-Kunst: hat man da das Verhältnis der drei Harmonie-Töne und ein Bischen von den Dissonanzen obendrein gehört, so ist die Schellenkappe fertig, und wirklich ist es höchlich zu wundern, daß uns die Leipziger Messen nicht schon längst „Anweisungen, in drei Stunden den Generalbaß zu lernen," gespendet haben, wie es ja z. B. viele Anleitungen giebt, in drei Stunden französisch zu lernen.

Doch wir wenden uns von dieser Erörterung weg und gehen auf eine weitere Triebfeder der musikalischen Ausbildung über, nämlich auf die Galanterie. Daß wir dabei mit unseren verehrten Lesern in vornehme Gesellschaft kommen, die uns mit den Lorgnetten mustert, versteht sich von selbst, und wir dürfen uns dessen um so weniger entblöden, als wir uns durch drei Tropfen eau de mille fleurs. première sorte: chez Pierre Bonvivant à Paris, sur le pont neuf, Nr. 123,456,789, die uns der dienstwillige Jean für einen sou auf das Sacktuch gießt, zu ihres Gleichen erheben können. Hören wir ja doch sogleich am Eingange des Salon die überirdischen Töne des meisterlichen Pianoforte à quatre chordes und erblicken die schlanke Nymphengestalt der kehl- und fingerfertigen Sängerin, die alle Hörer zu Staunen entzückt! Frage man sie nur, warum sie musikalisch sei, so wird sie, nach einer langen Pause bisterischer Verwunderung, merken lassen, sie folge eben dem guten Tone, sei ein Fräulein der besten Erziehung und der Maestro müsse sich eine Ehre daraus machen, wenn sie und Leute ihres Gleichen seine Cavatinen nachtigallen.

Es zeigt überhaupt eine eminente Meisterschaft in dem Kapitel der Lebensklugheit, jede Sache vielfach zu benützen, und wie könnte man in Abrede stellen, daß in dieser Hinsicht heutzutage die Musik ein in der menschlichen Oekonomie allgemein brauchbares Hausmittelchen ist, das bald den vermißten Hymen bei den Haaren herzuziehen, bald dem nonum in annum bedrückten Supplikanten Amt und Pfründe zu verschaffen weiß!

Aus diesen und ähnlichen Gründen und ganz von Rechtswegen hat sich daher die Musik selbst dem Tone der Welt fügen müssen, und es giebt kein besseres Zeichen, daß man mit dem Zeitgeiste fortgeschritten sei, als Musique à la mode zu schreiben oder zu exequieren. Da man nun zur Zeit bei der menschlichen Stimme einen brillanten Flöten- oder Violinsatz mit Wagnissen, Bravouren und tändelndem Kantabile trägt, worüber wir den musikalischen Nobile, Herrn Joachim Rossini, nötigenfalls als Zeugen benennen, da es jetzt zum Tone gehört, die Instrumente aus ihrem Wesen zu werfen, auf der Flöte zu geigen und auf der Geige zu flöten, und da nun endlich die alten ergreifenden Kirchenmelodien als eine gotische Ausgeburt unter das rostige Eisen geworfen worden sind, so ist es nur die letzte sündige Zuckung eines antiquierten Geschmackes, wenn Karl Maria von Weber mit seinem Freischützen so allgemeinen Beifall gefunden, und gewißlich hätte er mit seinen dickblütigen Viola-Tremulanten keine solche Epoche gemacht, wenn der liebe Kind nicht den Teufel und seinen ganzen verfluchten Anhang, unter den verschiedensten anmutigen Spektakeln, zum Besten gegeben hätte, wobei es immer so rege und lebenslustig auf dem Paradiese der Theater wurde. Was ist es für ein langweiliges Unding, sagen die Spießbürger, um die Arie der Agathe: „Und ob die Wolke sie verhüllet"! Schon dreimal hat das Parterre die Runde gegähnt. — Der Bauernwalzer und der Spottchor, mit einigen Arien, die als tolerierte famuli zur Seite laufen, sind noch zur Not schöne Piecen, denn da geht es doch recht lustig her. — Und mit seiner Originalität soll sich übrigens Herr Karl Maria auch nicht so breit und wichtig machen, weil sogar der Rochus Pumpernickel (God save!!) die Grundlage des Marsches ist. Die Rossinische alleinseligmachende Cantilene, das liebliche Dahinhüpfen der Triolen, die Wirbeltrommel und die Triangel, zu der er sich in der Preciosa erst bekehrt, fehlen hier ganz! Darum an's Kreuz mit ihm! an's Kreuz! und wir schreiben demgemäß über den Weihetempel der modischen Tonkunst, mutatis mutandis, jene Worte des alten griechischen Philosophen:

„οὐδεισ ἀροσσινικοσ εἰσετω.“ *)

Es ist doch gewiß, die Musik ist um des Publikums willen auf der Welt, nicht etwa das Publikum wegen der Musik und das Orchester ist höflich und bereitwillig genug, das zu servieren, was verlangt wird, sei es eine Symphonie in brauner Buttersauce, oder ein englisches Nationallied à la Rostbeef variiert.

Bei den Konzerten vollends wird eigentlich nur ein Zeitvertreib und eine Erlustigung gesucht. Das hieße die Leute um ihr gutes Geld prellen, und wäre ganz gegen die Abrede, wenn das Orchester weiter gehen wollte. Man hat sich den ganzen Tag hindurch müde gehudelt, geschrieben und gerechnet, gekocht und gebügelt, da geht man abends in den Konzertsaal, um lustig und guter Dinge zu werden; wie kann es da einem Direktor einfallen, die sieben letzten Worte von Haydn, oder Schneider's Weltgericht aufzulegen? Denken, fühlen, oder gar traurig werden, das will man durch- und durchaus nicht; darum „macht's 'n lustjen aff!“ Man besehe nur die bunte, frisierte, geschnürte, geschminkte, befiederte und bebänderte Frauenmasse, zu ihren Seiten die Elegants mit Arkadischen Schafsblicken, wie alles sich überbietet im Glanze des Putzes, in den feinsten Künsten der Galanterie und Koketterie, und man wird wohl billig verzweifeln, daß hier dasjenige am Platze sei, was man die eigentliche Kunst nennt. Wenn wohl periodisch ein musikalischer Pickelhäring oder eine vielverehrte Stadtjungfer eine Pièce zu Ende geradbrecht, da lärmt die ganze Versammlung mit Bravo und Dacapo; aber die Schalke wissen selber wohl, wie wenig hiervon der Kunst gebührt, und am Ende, wenn sich die Applaudanten streiten, der ganz allerliebsten Sopranistin den Arm zu bieten, wird es kund, wie sich Amor erfrecht hat, dem würdigen Apollo ein Schnippchen zu schlagen.

Das Motto, welches das Journal des modes führt: „Diversité c'est ma dévise“, ist im Grunde auch der Kernsatz des modernen Geschmackes in der Musik. Von demselben Thema, von demselben Komponisten längere Zeit etwas zu hören, das wäre viel zu langweilend; wir sind hierin intensiv und vielseitig geworden; von einem Konzerte etwa nur das Allegro, dann wieder ein Menuett eingelegt, Punktum, und dann wieder et cätera et cätera. Besonders ist aber das Potpourri so recht eigentlich aus der Hörer Herz geschrieben, und hören wir hie und da einen braven Künstler in seinem Konzerte ein Potpourri geben, so flüstert uns ein Schelm von Dämon in das Ohr, wie gut er sein gemischtes Publikum verstehen möge. Es ist ja allgemein kundig, wie viel zur Zeit der hochwichtigsten Amtsgeschäfte und Hausgeschäfte sind in unserem Leben, und da thut es uns Not um ein Hautgoût von Musik, um eine Quintessenz von Meistern und Ideen, daß man sie in einer Stunde weghaben kann. Wir können es darum täglich hören in den musikalischen Zirkeln, wie man einen beliebten Künstler an allen seinen Gliedmaßen lange bricht und martert, bis ihm endlich der arrangierende Henker in den Finalakkorden des letzten Presto das Rad auf die Brust stößt. Die vielen Recueils des Opéras et Ballets u. dgl., welche die Musikalien-Bureaux in den Verlag nehmen, beweisen das Beliebte der Kompilation, welche doch noch auf jeden Fall den Vorteil hat, die neuesten Produkte gemeinsam zu machen und das Volk bei der Nase mit dem Zeitgeiste fortzuführen.

Wer es erkannt hat, wie bei einem gewissen Erziehungs-Systeme gesorgt war, durch den ersten Unterricht der Jugend den Geist zu kastrieren, der wird es wohl auch klärlich einsehen, wie der Weltton gesorgt hat, seine selbstgesponnene, selbstgemachte Musik durch den konsequent geregelten Unterricht zu begründen und festzuhalten. Befänden wir uns jetzt im Convicte mit den verehrten Lesern, so müßte uns Pater Lektor die neueste Ankündigung eines jungen Menschen in einem öffentlichen Blatte ablesen, der da um einen billigen Preis Unterricht in der Musik erteilt. Lassen wir nun den Proklamanten kommen, benützen wir den geistlichen Einfluß des Pater Lektor und bringen ihn als Hauslehrer der Pensionistinnen im Ursuliner-Kloster unter, so läßt es sich mit Gewißheit erkennen, daß er ein Tausendkünstler ist, indem man bei ihm Musik lernt und weiß nicht wie, d. h. man klimpert schon in einigen Monaten ein Tänzchen und singt eine Arie, ohne daß man nur vorher erfahren hat, wo man denn hinaus wolle und wie man es im Grunde der Seele anzufangen habe. Mit dem trockenen Takt, mit den Tonarten, mit fortschreitenden Uebungen, Fingersatz, Harmonielehre u. dgl. wird man nicht mehr geplagt; der Tonkünstler sagt es, wie man es gerade hier oder dort machen müsse, er spielt und singt es vor, und wenn es nun die Schülerin auswendig weiß, ist seine Lohnarbeit zu Ende. Ja, wir möchten es kaum raten, anders zu Werke zu gehen und etwa Pianoforte nach Bach zu lehren, denn die Musik gehört nur zu den Nebenstunden, und Mama schlägt das Töchterchen mit dem Kochlöffel auf die Finger, wenn sie die Zeit mit ihrem Klimpern verdirbt; denn die Männer brauchen tüchtige Hausfrauen, das heißt Koch- Strick- und Spinnmaschinen, und keine Tonkünstlerinnen.

Wir möchten da nur zusetzen: lieber keine Kunst, als falsche Kunst. Fertige Virtuosen-Fertigkeit liegt nicht als integrierend in ihr, sei es nun im Laufe der Finger, in dem Sturmflug der Stimme oder in dem Lesen der Noten; aber Herz und Geist müssen an dem rechten Fleck vom Lehrer angegriffen werden. Freilich giebt es musikalische Maschinen, die des inneren Resonanzbodens ermangeln: das ist aber die widrigste Stufe der Weiblichkeit, die nicht fühlt beim Tone und die weder kalt noch warm ist, wie der Heiland sagte, daß man sie ausspeien sollte aus dem Munde.

Doch weil es weibliche Vehmgerichte geben könnte, so wollen wir den Stoßseufzer noch auf halbem Wege unterdrücken und unter den Schutz und Schirm der heiligen Cäcilia fliehen. Wir wollen es aber auch noch schließlich mit zerknirschtem Herzen bekennen, wie es uns gedrückt die Farbe zu verleugnen und es nicht frei zu sagen, daß wir eine Ersättigung und Ergreifung der ganzen menschlichen Innerlichkeit in den Tönen suchen. Darum sind uns auch diese Heuchelworte, womit wir diese Caprice spielten, von Herzen leid, insofern wir die bessere Idee dadurch beleidigt hätten, was wir aber kaum zu glauben imstande sind, und wir fassen den steifen Vorsatz, ihr getreu und dienstlich zu bleiben.

Ja wir haben auch noch die gewisse Hoffnung und den aufrichtigen Wunsch, daß des Unkrautes weniger werde, welches der Böse unter den Weizen säet, und wir wissen, daß viele noch hierin gleichen Sinnes sind.

J. Sartorius.

*) Nur über Rossini geht hier der Weg! oder wörtlich: Kein Rossini-Unkundiger trete ein!

Beethoven und Goethe.

Parallele von Otto Keller.

Das altertümliche Frankfurt, das neben den Erinnerungen an eine reiche Vergangenheit zugleich den regsten Verkehr industriellen und politischen Treibens in sich schloß, jene Stadt, in welcher eine Kaiserwahl vor sich ging, Wanderungen durch hohe erinnerungsreiche, bildergeschmückte Säle des Römers mußten unter Leitung eines ernsten Mannes und einer echten Poetenmutter auf das Genie Goethe's von entschieden besserem Einfluß sein, als die Umgebung, in der Beethoven seine Jugend verbrachte. Ein Mann, der ungemein wissensdurstig, aber wortkarg, ordnungsliebend, kurz ein geradsinniger Frankfurter Reichsbürger war, seine Kinder womöglich selbst unterrichtete und zur Arbeit anhielt, jedoch denselben nach Erfüllung ihrer Pflichten auch wieder Erholung gönnte, mußte seinen Sohn besser auf das allgemeine Leben vorbereiten können, als ein Mann, dessen Trunksucht üble Launen, Jähzorn und dergleichen hervorrief, der seinen Sohn mit Gewalt zu einem zweiten Mozart heranbilden wollte und um dies zu erzwecken, dem kaum den Kinderschuhen entwachsenen Knaben nicht einmal die so notwendige Nachtruhe gönnte und denselben zu andauerndem Studium auf dem Klaviere und auf der Violine veranlaßte, der den Knaben den Spielen seiner Altersgenossen fernhielt und so in ihm den Keim der späteren Menschenscheu legte. Während Beethoven im 13. Lebensjahre aus der Schule genommen, seine Jugend freudlos dahinlebte und sich vollständig künstlerischem Lernen und Arbeiten widmete, wurde Goethe zwar auch zu ernstem Studium angehalten, denn außer den sieben Sprachen, die er vollständig inne hatte, war er auch musikalisch gebildet, brachte es aber, trotz des ungeheuren rhythmischen Talentes, weder am Klaviere noch auf der Flöte zu einer besonderen Fertigkeit, zeichnete sehr gut, da er zu dieser Kunst viele Liebe besaß und es auch ziemlich weit brachte, wie die vor wenigen Jahren veranstalteten Ausstellungen der von ihm in allen Arten dieser Kunst gemachten Arbeiten beweisen, aber die größte Zeit seiner Freistunden verlebte er auf dem Frankfurter Theater, versäumte trotz Widerrede seines Vaters nie eine Vorstellung auf demselben. Auch hatte er durch seinen Vater, der das Amt eines kaiserlichen Rates in Frankfurt bekleidete, vielfach Gelegenheit, mit den Gelehrten der damaligen Zeit zu verkehren.

Goethe's Vater betrachtete das poetische Talent seines Sohnes als schöne Mitgift auf dem rauhen Pfad des Lebens und schickte denselben im 16. Lebensjahre auf die akademische Hochschule nach Leipzig, wo derselbe Philosophie studieren sollte, während Johann Beethoven das Talent seines Sohnes nicht im Interesse des letzteren pflegte, sondern trachtete, ihn baldigst erwerbsfähig zu machen, um die schmale Einnahme, die er als kurfürstlicher Tenorist genoß und als leidenschaftlicher Trinker so ziemlich für sich selbst brauchte, zu erhöhen und leichtern Mutes in die Zukunft blicken zu können. Während Goethe lange im glücklichen Besitze seiner Eltern war, die für ihn sorgten, zu denen er sich in Zeiten der Noth und Bedrängnis wenden konnte, stand Beethoven schon im 16. Lebensjahre als ältester seiner Brüder, von allen verlassen, allein auf der Welt, ja er mußte sogar die Erziehung seiner beiden Brüder leiten.

So wie Beethoven nach dem Tode seiner heißgeliebten Mutter während des physischen und moralischen Verfalls seines Vaters Jemanden haben mußte, dem er sich ganz erschließen, dem er sein Dasein im Geiste wenigstens weihen konnte, da seine Liebe unausgesprochen blieb, so fühlte sich Goethe auch zu manchem weiblichen Wesen hingezogen. Wie innig Beethoven geliebt, wie aufrichtig er es meinte, zeigen die Lieder: „An die ferne Geliebte“, ferner die Mondschein-Sonate, in welch' beiden Meisterwerken jeder Ton einen Tropfen Herzensblut einschließt, in welchem die edelste, deutsche Treue und Gemütsfülle spricht. Beide, Goethe und Beethoven, deren Herz nach Liebe dürstete und sich zur Liebe berechtigt glaubte, wurden unglücklicher Weise bitter enttäuscht. Auf Goethe machte dieses Ereignis nicht jenen überwältigenden Eindruck, den man bei unserm großen Tonmeister bemerkte, denn nach diesem Ereignis fühlte er sich doppelt verlassen, von seinen Eltern und von seiner Geliebten und zog in die Einsamkeit zurück. So wie Goethe nun seiner bitteren Enttäuschung im „Werther“ ein Denkmal setzte, so war es bei Beethoven seine einzige Oper „Fidelio“, ein wahres Triumphlied treuer aufopfernder Liebe, in welcher er die ganze Fülle seines Schmerzes über den Verlust ausdrückt.

Wenn nun der Weg, den der Allmächtige unserem großen Dichter Goethe vorgezeichnet hatte, nicht in allen Teilen ein ebener war, wenn sich ihm auch eine große Anzahl von Feinden gegenüberstellte, wenn er auch manchem treuen Freunde, der ihn durch's Leben begleitet und zur Höhe seines Ruhmes erheben half, das letzte Geleite geben mußte, wenn er in Hinsicht auf seine Schöpfungen auf manche Hindernisse stieß, so war doch der Pfad, den der größte Tonmeister Deutschlands hier auf Erden wandelte, in jeder Hinsicht ein viel rauherer. Die Ungeselligkeit, deren Keim schon bei ihm in frühester Jugend gelegt, war die Ursache seines abgeschlossenen Lebens. Fern von den Menschen, die ihn für einen Misanthropen hielten, wollte er sein, er eilte in die freie Gottesnatur, in den Wald, wo er stundenlang dem geheimnisvollen Murmeln des vorbeieilenden Baches und dem lieben Gesange der freien Vögel lauschte, wo seine schönsten Tonschöpfungen entstanden, wo er sie entwarf und oft gleich vollendete, wo die berühmte Frühlingssymphonie seinem Geiste entsprungen.

Das Gehörleiden, das ihn ergriff, ist vielleicht eine der vielen Ursachen der Ungeselligkeit und des Mißtrauens, das er gegen alle Leute hegte. Wenn auch manchmal ein heiterer Sonnenstrahl die finstern Gewitterwolken, die immerwährend über seinem Haupte schwebten, durchbrach, wenn er seine Leiden vergaß und einen Blick in die weite Welt machte, so wurde er im Gegenteile zu Goethe, der überall freudig aufgenommen wurde, teils durch Unfreundlichkeit seiner Umgebung, teils aus Furcht, sein Gehörleiden könnte bemerkt werden, wieder in eine Einsamkeit zurückgestoßen und dadurch dem Publikum entfremdet. Während Goethe nun eine Huldigung nach der andern empfing, war Beethoven verurteilt sich selbst genug, sich selbst überlassen zu sein. Dadurch, mißtrauisch gemacht, schob er endlich die Ursache alles dieses auf sein eigenes Benehmen, wovon die ergreifendsten Selbstanklagen, die man in seinem Correspondenzbuche, das er im Verkehr mit andern Leuten brauchte, lesen kann, Zeugen sind. In solch' traurigem Zustande verbrachte Beethoven sein Leben und es mag mir hier an dieser Stelle erlassen sein, alle Kümmernisse, mit welchen sich dieser große Mann plagte, während Goethe Ruhm und Ehre genoß, zu erzählen.

So wie Goethe's Werke von der Umgebung wenig oder gar nicht beeinflußt wurden, so blieb auch Beethoven's künstlerische Thätigkeit unberührt davon. Beide Künstler hatten bei der Schöpfung neuer Werke immer eine bestimmte Persönlichkeit oder einen Gegenstand vor Augen. Beethoven aber kennzeichnet mit dem Namen der Person oder des Gegenstandes nur die Richtung, die sein Gedankenflug angenommen, die Grundfarbe, die das ganze Bild beherrscht, das ideale Schema, nach welchem die musikalische Phantasie ihre Gestaltungen aufruft, ordnet, vorbeiführt, während Goethe den Persönlichkeiten, die ihm im Leben nahe gestanden, in seinen unsterblichen Schöpfungen ein Denkmal setzt, sie uns in ihren schönsten Eigenschaften, im schönsten Lichte zeigt. So soll die berühmte Sinfonia eroica das Andenken eines Helden feiern, die wunderbare Canzonetta für Streichquartett den heiligen Dankgesang eines Genesenen schildern, während über die berühmte C-moll-Sinfonie der große Komponist selbst sich äußert: „So klopft das Schicksal an die Pforte“. Goethe hingegen verewigt im „Götz von Berlichingen“ das Andenken des ehrlichen Lerse, eines seiner besten Freunde.

Mozart in seinen Opern und Schiller in seinen Dramen halten uns durch den Stempel der unmittelbaren Natürlichkeit, durch die größte Ungezwungenheit gefangen, während Beethoven und Goethe's Schöpfungen im selben Maße etwas Männliches besitzen, eine Kraft

und Saftigkeit und eherne Logik in der thematischen Arbeit, eine Vollwichtigkeit und Gedrungenheit in den Gedanken, wie sie nur der alte Bach aufweisen konnte. Bei Beethoven, der sich selbst den unbehülflichen Sohn Apollo's nannte, der Millionen von Menschen Freude gebracht und noch Millionen Freude bringen wird, muß eine so große Produktivität, wie er sie aufzuweisen hatte, um so mehr wundern, als sich ihm die Ideen nicht so wie bei Goethe unmittelbar darboten, da er nicht wie dieser aus seiner Umgebung lernen konnte, da er tiefer bohren mußte, die Gedanken ihm nicht in so unerschöpflicher Masse zuflossen, weshalb er Anfrischung und Befruchtung mit andern Geistern suchte: diese fand er in den Werken Goethe's, den er 1811 in Karlsbad kennen lernte. Ueber ihn äußert er sich folgendermaßen: „Seit dem Karlsbader Sommer lese ich Goethe alle Tage, wenn ich überhaupt lese . . Er hat den Klopstock bei mir totgemacht. Sie wundern sich? Nun, lachen Sie? Aha, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich lange mit ihm herumgetragen, wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun, verstanden habe ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er fängt auch gar zu weit von oben an, immer Maestoso! Des-dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstanden, dann rieth ich doch so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kommt so wohl Zeit genug. Nun wenigstens klingt's doch gut. Aber der Goethe! der lebt und wir alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch componieren." Und in der That, Beethoven setzt viele Gedichte von Goethe in Musik, von denen einige ich erwähnen will: „Das Mailied", „Mignon", „Neue Liebe, neues Leben" und „Sehnsucht". Beide, Goethe und Beethoven, waren große Freunde der Natur und während letzterer sie nur bewunderte, befaßte sich ersterer viel mit ihr, studierte sie genau und lieferte manch' vortreffliches Werk darüber.

Endlich wären noch die äußeren Eigenschaften dieser beiden Künstler einer Betrachtung zu unterziehen. Goethe war groß an Gestalt, während Beethoven eine kleine stämmige, aber kräftige Natur besaß. Während der Dichter vollkommen frei von jeglichem Gebrechen bis an sein Lebensende blieb, war der Komponist mit einem hartnäckigen Gehörleiden behaftet. Gleich Goethe, der nicht leicht einen Hülfsbedürftigen von seiner Thüre abweisen konnte, ohne ihn nach Kräften unterstützt zu haben, konnte sich Beethoven im Besitze eines guten Herzens rühmen. Beide waren von einer Hochherzigkeit, die ihres Gleichen sucht, sie besaßen wirklich das edelste Herz, das bravste, furchtloseste, unermüdlichste, friedlich unbesiegbarste, wie der treffliche englische Schriftsteller Lewes sagt.

So wie Goethe an dem Orte, an dem seine schönsten Dichtungen entstanden, sein lorbeerbekränztes Haupt zur ewigen Ruhe niederlegte und die Zeugen seines ruhmreichen Erdenlaufes ihm dort ein Denkmal gesetzt, so wurde auch dieses Jahr im Mai dem größten Tonkünstler in Wien, der Wiege seiner entzückenden Tonschöpfungen, an dem Orte, wo er während eines Gewitters sanft entschlief, ein Denkmal gesetzt. Frankfurt löste durch diese That, ebenso wie Wien es gethan, eine alte Ehrenschuld. Möge das Standbild, von der Meisterhand Zumbusch's aus Erz gegossen, an den Mann erinnern, der in der Tonkunst die höchste Stufe der Vollendung erreicht und nun mit andern Meistern in lichten Höhen wandelt!!

Die Musik der Griechen.

von Otto Keller.

Um ein vollständiges Bild von dem Musikwesen der Alten zu erhalten, müßte man die alte Musik vor unserem Geiste erstehen lassen und wieder vernehmen können. Dies ist aber rein unmöglich, da die Musik des Altertums uns so fern liegt, daß alle Forschungen, die bisher auf diesem Gebiete gemacht, noch nicht dahin geführt und kaum dahinführen werden, ein klares Bild von der Sache zu geben. Wollen wir jedoch ergründen, ob die Tonkunst der jeweiligen Laune und Stimmung eines Volkes zu verdanken, ob sie gleichsam als Luxusartikel der alten Völker anzusehen ist, oder ob in dem menschlichen Organismus der Keim jener hohen Kunst lag, so ist die Erforschung des Ursprungs der Musik von großer Wichtigkeit dafür. Ist der letzte Fall der richtige, so muß die Begabung, die Empfänglichkeit und das Verständnis der Musik und ein innerer Drang nach musikalischem Genusse allen Völkern gemein sein. Die Kenntnis, unter welchem Verhältnisse die Musik gepflegt wurde, lehrt uns auch den Charakter und die Eigentümlichkeiten der einzelnen Völker kennen, welchen Einfluß diese hohe Kunst auf die Lebensweise und die Weltanschauungen derselben geübt. Solche Untersuchungen werden jedoch nur bei solchen Völkern, die kulturfähig sind oder schon eine Kultur entwickelt haben, von Erfolg begleitet sein. Nur solche Völker können eine Kunst schaffen.

Alle Völker der Erde, die kultiviertesten, wie die auf der niedrigsten Stufe der Kultur stehenden, haben eine Musik, wenn man die rohen Ausdrücke der Freude und der Trauer so nennen darf. Diese Anfänge der musikalischen Aeußerung durch den Gebrauch von Instrumenten, freilich der rohesten Art, zeigen, daß in dem allerdings ungebildeten Volke ein Trieb inne wohnt, diese Kunst zu üben, also nicht instinktmäßig oder unbewußt zu handeln. Ein deutliches Streben nach den Hauptregeln der Musik aber geben die Melodien, die Tongänge, deren sich die diese Kunst Ausübenden bedienen. Nehmen wir nun die alten Weisen der Schotten, Chinesen, Griechen und aller Naturvölker und vergleichen wir sie, so werden wir wahrnehmen, daß allen die fünfstufige Tonleiter ,aus 3 Ganzton- und einem $1^1/_2$ Tonschritt: c, d, e. a. g bestehend, gemein ist. Dies beweist, daß die Tonkunst, so sehr sie auch den Individualitäten der Völker, die sie pflegen, unterworfen ist, doch auf Grundgesetzen beruht.

Wenn wir auch den ältesten Kulturvölkern, deren mongolischer Typus durch China, der semitische derselben durch das Judentum und endlich deren arischer Typus durch die Inder und Perser repräsentiert wird, manches verdanken, wie den ersten das Oktavensystem, den Normalton, den Quintenzirkel, den letzten aber die Bogen-Instrumente, so sind es doch die Griechen, die die asiatische Kultur zu einer neuen, zur klassischen umgebildet haben. Abgesehen davon, daß die jetzige Musik eine Tochter der in Hellas entstandenen hohen Kunst ist, bietet eine kurze Darstellung der griechischen Musik darum so viel Interesse, weil sie mit der Entwicklung des griechischen Kulturlebens innig verbunden ist und zeigt, wie der damalige Zeitgeist von ihr beeinflußt war.

Nach Aristophanes darf ein musikalisches Ungeheuer sich nicht in bessere Kreise der griechischen Gesellschaft wagen. Musikalisches Wissen wurde von jedem Hellenen verlangt, ja der Staat, dem sonst die geistige Ausbildung seines künftigen Staatsbürgertums, der Jugend, nicht so sehr am Herzen lag, achtete sorgfältig auf das Studium der musischen Künste, besonders aber der Musik. Sie war sozusagen das geistige Band, das die Stämme, die durch Bearbeitung des verschiedenartigen Bodens Griechenlands gezwungen waren, getrennt zu leben, miteinander verband. Sie wurde Angelegenheit der Nation und weckte trotz aller Streitigkeiten zwischen den einzelnen Stämmen das Bewußtsein eines gemeinschaftlichen Lebens, einer Zusammengehörigkeit, ja sie hielt das Ideale der griechischen Nation aufrecht, obwohl dieselbe in Wirklichkeit schon lange nicht mehr existierte.

Die Griechen teilten die Künste in zwei Gruppen, in solche, die ein fertiges darstellen, sich an das Auge wenden und Künste, die von der Ausführung der darstellenden Künstler abhängen, die sich an das Ohr, an die Phantasie wenden. In die erste Gruppe sind die Künste des Raumes, wie die Malerei, Architektur und Plastik zu stellen, während die zweite Gruppe uns die Künste des Raumes, der Zeit und der Bewegung vorführt, Musik, Poesie und Orchestrik. Unter allen diesen Künsten sind immer zwei, die einen gewissen Verwandtschaftsgrad besitzen, wie die Poesie und die Malerei, Plastik und Orchestrik, die Musik und die Architektur. Ueber die letzteren äußert sich Schlegel: „Die Architektur ist gefrorene Musik" und mit Recht, denn in beiden ist es die Phantasie des schaffenden Künstlers, der das Bild verwirklicht. Während aber die Architektur das dem Künstler vorschwebende Ideal mit Stein und Erz festhält, verwirklicht es die Musik in Klängen.

So wie bei den Künstlern des Raumes und der Ruhe die Symmetrie ein wesentliches Merkmal ist, so ist bei den Künsten der Zeit und Bewegung der Rhythmus, namentlich aber bei der Musik, besonders scharf hervortretend. Heutzutage dient die Tonkunst nur zum Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen, während sie damals sich der plastischen Seite, der schönen, klar und leicht dahinfließenden Tonbewegungslinie, der Melodie zuwendete und die Harmonie wie jetzt den Griechen etwas fremdes war. Ebenso zog das griechische Volk die Einstimmigkeit der Mehrstimmigkeit vor, da erstere im Sinne der Plastik leichter faßlich und übersehbar war. Wurde mehrstimmig gesungen oder war eine Gesangsstimme von Instrumenten zu begleiten, so geschah dies durch Zuhülfenahme der Oktave, was man häufig der Verstärkung des Tones wegen gethan, oder die eine Stimme umspielte die andere, immer aber in der Absicht, die Melodie mit Klang zu sättigen.

Die Schönheit der griechischen Musik bestand also bei den Griechen in der Einfachheit, Klarheit und rhythmisch wie klanglich wohlgefälligen Melodie. Polyphonie, sagt H. A. Köstlin in seiner trefflichen Geschichte der Musik, beanspruchte schon zu viel Raumsinn der musikalischen Phantasie und widersprach ihrer Annahme, zufolge der die Tonkunst nur eine Kunst der Bewegung und der Zeit war. Daher auch die Gabe, an der Melodie die feinsten Unterschiede, die wir nicht zu vernehmen im Stande sind, machen zu können. Die Griechen waren im Stande, das Verhältnis der Töne, die Beziehungen der Aneinanderreihungen derselben auf's genaueste zu bestimmen, woraus sich leicht erklären läßt, daß die Melodienbildung zu jener Zeit einen Grad erreicht, wie dies heutzutage nicht der Fall ist. Die Erfindungsgabe des griechischen Komponisten ging ganz in der Aufstellung schöner Tonfolgen in der Gestaltung von verschiedenen Rhythmen auf. Die Chormusik zeigte darin einen Reichtum, an den die jetzigen Bewegungsformen nicht hinanreichen.

Dadurch aber, daß die Tonkunst sich an die Plastik anlehnte, blieb den Griechen jene Pracht des harmonischen Vollklangs, die Kraft von polyfonen Tongebilden fremd. Außerdem hatte man nur absteigende Melodien, indem die Musik nicht aufregen, sondern beruhigen sollte. Ganz aber im Gegenteile zu der Gegenwart, wo die Instrumentalmusik allgemein gepflegt und gefördert wird, spielte sie, wenn sie angewendet, was allerdings sehr selten geschah, nur eine untergeordnete Rolle und die Kitharodik und Auletik, diese beiden Hauptformen der griechischen Instrumentalmusik, waren vokal gedacht, gewissermaßen Gesang am Instrument

„Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuß der Poesie, sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige Verhältnis des poetischen Werkes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen", sagt der griechische Gelehrte Aristoteles. Die Geschichte der Musik ist mit der der Poesie innigst verbunden. Ein Komponist der damaligen Zeit mußte unbedingt mit den Regeln der Poesie sehr vertraut sein, denn er war von der Dichtung abhängig, war an die Quantität und Dauer der Silben gebunden. Dies war der zweite Hauptgrund, weshalb sich die griechische Tonkunst nicht entfallen konnte.

Betrachten wir nun die Musiklehre, so fehlt dem ganzen die Harmonielehre, die Accordenlehre. Der Melodienbildung wird die größte Aufmerksamkeit geschenkt, alle Untersuchungen, die auf diesem Gebiete gemacht, werden auf das Verhältnis der Töne und auf die melodische Tonfolge bezogen. Daß die Lehre vom Klange, von den Intervallen, Tongeschlechtern und Tonarten von einem ganz anderen Gesichtspunkte betrachtet wurde, muß bei dem Studium der griechischen Tonkunst fest im Auge behalten werden.

Die Musiklehre des Altertums zerfiel in einen theoretischen und in einen praktischen Teil, von denen der erste von den Elementen, der zweite von dem Gebrauch derselben handelt. Die Lehre von den Elementen erörtert vor allem die mathematischen und physischen Verhältnisse der Töne, dann die Verhältnisse nach der Höhe und der Dauer derselben und endlich die Lehre von den prosodischen Maßen. Der praktische Teil ist nach unserem Begriffe die Kompositionslehre, gibt Anleitung zur Verwendung der Elemente der Melodie, lehrt die melodische, rhythmische und metrische Komposition, so wie die Kunst des Instrumentenspieles, des Gesanges und der Dramatik.

Diese kleine Uebersicht zeigt, daß trotz der Beschränktheit des Tongebietes dem Forschenden doch ein weites Feld offen stand. Das Erfinden der Melodie war also nicht vom Komponisten abhängig, sondern vielfachen Bedingungen unterworfen, eine Aufgabe, die dem Musiker gestattete, sich in dieser Beschränkung als Meister zu zeigen.

Wer aber von den Lesern des Mehreren darüber erfahren will, der schlage in dem vortrefflichen Werke H. A. Köstlin's: Die Geschichte der Musik (Verl. H. Laupp, Tübingen 1880) nach, der auch dieser Stoff entnommen ist.

Dur und Moll.

In der Musikstunde sitzt ein reizendes achtjähriges Mädchen, dem bei aller sonstiger Begabung die Geheimnisse des Addierens nicht klar werden wollen. Der Musiklehrer, dessen permanenter Ueberfluß an Geldmangel bekannt war, wollte dem Kinde klar machen, wie viele schwarze und weiße Tasten die Oktave des Klaviers zähle; zu diesem Zwecke greift er zum Anschauungsunterricht und sagt: „In dieser Tasche habe ich sieben Thaler — die bedeuten weiße Tasten; in der andern Tasche aber habe ich 5 Thaler; das sind die schwarzen Tasten, wie viel Thaler habe ich?" Rasch gefaßt sagt das Kind, allerdings ohne am Klavier zu bleiben: „Zeigen sie mir's mal!" (nämlich das Geld) — Homerisches Gelächter der anwesenden Eltern folgte diesem Ausbruch der Naivität; wie sich der Lehrer dazu verhalten hat, ist nicht gesagt.

Das neueste Lied vom Rhein. Es ist Gesangstunde. Der Lehrer beginnt: „Zuerst, meine Lieben, wollen wir die Wacht am Rhein singen! — Das geschieht, worauf der Lehrer fortfährt: „Nun wollen wir noch ein anderes Lied vom Rhein singen. Kennst Du noch ein anderes Lied vom Rhein? — Du? — Du? — Aber es gibt ja doch deren so viele! Weiß denn Keiner von euch noch ein Lied vom Rhein?" — Große Pause. Endlich erhebt sich ein kleiner Knirps: „Ich Herr Lehrer. — Und frisch und munter beginnt der Junge: „Kommen Sie „rein" in die gute Stube."

Druck von C. W. Vollrath in Leipzig.

I. Jahrg. Nr. 18. Köln, 1880.



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern*) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tondichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Inserate die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterr.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal **80** Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Die Zauberflöte.

Es war am 7. März 1791, als Emanuel Schikaneder, der Direktor des Theaters auf der Wieden im Freihause, des Morgens um 8 Uhr zu Mozart, welcher noch zu Bette lag, kam und ihn mit den Worten anredete: Freund und Bruder! wenn Du mir nicht hilfst, bin ich verloren! Mozart noch ganz schlaftrunken, richtete sich auf und sagte: Womit soll ich Dir helfen? Ich bin ja selbst ein armer Teufel!

Schikaneder: Ich brauche Geld, meine Unternehmung geht miserabel, die Leopoldstadt bringt mich um.

Mozart (laut auflachend): Und da kommst Du zu mir, Bruderherz? Du bist wohl zur unrechten Thüre gegangen!

Schikaneder: Ganz und gar nicht! Nur Du kannst mich retten. Der Kaufmann H. hat mir ein Darlehen von 2000 Gulden zugesagt, wenn Du mir eine Oper schreibst. Von diesem Betrage kann ich meine übrigen Schulden bezahlen und meiner Bühne einen neuen Aufschwung geben, wie sie ihn noch nie hatte. Mozartle, Du rettest mich vom Verderben und bewährst Dich vor der Welt als der edelmütigste Mann, den es je gegeben. Uebrigens würde ich Dich reichlich honorieren und die Oper, die unzweifelhaft großen Erfolg haben wird, soll auch Deine Tasche tüchtig füllen. Die Leute sagen: der Schikaneder ist leichtsinnig; aber undankbar ist er gewiß nicht!

Mozart; Hast Du schon ein Textbuch?

Schikaneder: Ich habe eines in der Arbeit. Es ist ein Zauberstück aus Wieland's „Leben in Tschinnistkan" genommen, und, wie ich mir schmeichle, recht poetisch. Die Prosa wird von mir; da ich aber befürchte, daß Dir meine Gesangsstücke nicht zusagen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Cantes*), der, wie Du weißt, sich sehr für mich und meine Bühne interessiert, verfassen. Da wirst Du doch Vertrauen haben. In einigen Tagen ist Alles fertig, da bringe ich es Dir zum Lesen. Also teurer Freund — Dein Wort — Du sagst ja?

Mozart: Ich sage weder Ja noch Nein; ich muß mir's überlegen. In wenigen Tagen sage ich Dir Bescheid.

Schikaneder empfahl nochmals sein Heil in Mozart's Hände und ging. Auf der Treppe fuhr ihm plötzlich ein Funke durch's Gehirn und fast atemlos, so schnell, als es seine Korpulenz zuließ, flog er von der Rauensteingasse nach der Wieden in die Kapaunergasse zum s. g. damals bestandenen „Kapäundl". Da wohnte Mad. Gerl, welche sammt ihrem Gatten, dem Bassisten Gerl, bei Schikaneder engagiert war und — wie man sagte, großen Einfluß auf Mozart ausübte. Diese gewann der schlaue Schikaneder für sein Interesse und schon am nächsten Abende kam Mozart zu ihm auf die Bühne und sagte ihm: „No, so schau', daß ich bald das Buch krieg', so will ich Dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dafür, denn eine Zauberoper habe ich nie komponiert." Nach ungefähr 8 Tagen hatte Mozart das Opernbuch, welches ihm so ziemlich gefiel, da es wirklich poetische oder eigentlich romantische Ideen enthält, die bei Schikaneder's vollkommenem Mangel an wissenschaftlicher Bildung nicht durchgeführt, aber doch vorhanden waren. Mozart begann rasch die Arbeit, welche aber noch im Monat März unterbrochen wurde, da ihn die Stände nach Prag beriefen, um zur Krönungsfeier in Frankfurt die Oper „La Clemenza di Tito" zu schreiben. In ein paar Wochen war Mozart fertig und kehrte wieder nach Wien zurück, um die „Zauberflöte" zu vollenden. Dieses große Werk schuf er teils in seiner Wohnung in der Rauhensteingasse, teils in dem von Schikaneder gemieteten Gärtchen, im mittleren großen Hofe des Freihauses, wo sich nebenan das Theater befand. Bis auf unsere Zeit steht der kleine, freilich halbzerfallene Pavillon, der Tisch und Stuhl, wo Mozart komponierte. Während des Mittagsmahls, das Mozart meistens mit Schikaneder daselbst einnahm, ward wacker gearbeitet, gelacht und Champagner getrunken. Unter diesen Umständen entstand das große Werk „Die Zauberflöte".

Mozart hatte kaum die ersten Musikstücke geschaffen, als Joseph Schuster, der Schauspieler bei Schikaneder war, zu Letzterem kam, um ihm die unangenehme Nachricht zu überbringen, daß er zufällig einer Probe der neuen Zauber-Oper in der Leopoldstadt: „Kasper der Fagottist, oder die Zauber-Zither" von Penriet, mit Musik von Wenzel Müller, beigewohnt und die traurige Gewißheit erlangt habe, daß Penriet das Sujet wie Schikaneder aus Wielands „Lulu" entnommen, und die Personen, sowie der Gang der Handlung jenen der „Zauberflöte" ähnlich seien. Es war also nichts anderes zu thun, als das Vorhandene umzuwerfen und der Oper eine ganz neue Tendenz zu geben. Sarastro, der ursprünglich ein Tyrann, ein Bösewicht war, wurde nun zum weisen, edlen Priester und Menschenfreund; die Königin der Nacht, die früher eine Fürstin der Liebe, eine zärtliche Mutter war, in eine Ränkelschmiedin, in ein unnatürliches Weib verwandelt. Die drei Damen, die Begleiterinnen der Nacht, der Mohr, als wirklich glückliche Allegorie des düstern Treibens der Bosheit, wurden ihr als Werkzeug zugesellt, und auf diese Weise war etwas ganz Neues entstanden, wovon der Verfasser selbst vorher keine Ahnung gehabt hatte. Daher kam es, daß bei der ersten Erscheinung der Damen, wo sie die Retterinnen Tamino's sind, sie ihn auf die drei zarten Knäblein hinweisen, die seine Führer sein sollen, folglich im Dienste der Königin stehen, während sie im weiteren Verlaufe der Oper Geschöpfe Sarastro's, und Tamino's und Pamina's Schützer gegen die schwarzen Pläne der Königin werden. Schikaneder sah diese Inkonsequenzen wahrscheinlich nicht genugsam ein, und der große Mozart, im Bewußtsein seiner musikalischen Macht, kümmerte sich nicht viel darum. Viele Musikstücke mußte Mozart auf Verlangen Schikaneder's ändern. Das Papagenolied, welches Schikaneder, der sich die Rolle des Papageno vorbehielt, wie es Anfangs war, bei dem geringen Umfange seiner Stimme, oder vielmehr bei dem gänzlichen Mangel einer Stimme, nicht singen konnte, mußte ganz einfach gehalten werden und ist doch so melodiös, so reizend, lieblich. Das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" änderte Mozart drei Mal; immer sagte Schikaneder: „Brüderl, es ist sehr schön, aber es ist mir zu gelehrt". Endlich trällerte ihm Schikaneder mit seiner heiseren Stimme etwas vor und der gute Mozart sagte ganz geduldig: „Nu, sollst es so haben!" Zu beklagen ist nur, daß Mozart die zwei ersten Entwürfe des Duetts zerriß. Jetzt war der größte Teil der Oper fertig. Mozart arbeitete rastlos. Süßmayer, der Schüler Mozart's, half instrumentieren; er war mit seines Lehrers Willen innig vertraut und einiges Nebenwerk, versteht sich nach früher erhaltener gemessener Angabe, soll ganz von ihm sein. Der Priesterchor: „O Isis", die Papageno-Lieder und das zweite Finale wurden am 12. Septbr., der Priestermarsch und die Ouverture erst am 28. September geschrieben, so zwar, daß man die letztere beinahe noch naß in's Orchester zur Probe brachte. Endlich, am 30. September 1791, fand nach vielen Proben die erste Aufführung statt. Merkwürdig war es, daß bei derselben das Publikum vermutlich durch die vielen großen Schönheiten der Musik und durch seltenen

*) Vater Cantes war Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden und verfertigte beinahe zu allen Opern Schikaneder's die Gesänge aus Liebhaberei.

*) Im 1. Halbjahre erschienen nur 6 Nummern in 1 Bande (Pr. 80 Pfg.), im 2. Halbjahre 12 Nummern in 2 Quartalbänden à 80 Pf.

Miniatur-Bilder.

GRACIOSO.

Herm. Behrens, Op. 74. No. 2.





f
p
f
p
f
p
cresc.
più cresc.
f
p
1.
p
2.
fz
Ped.

Reichtum der Motive so überrascht, so verblüfft war, daß der Beifall mit dem späteren beispiellosen Erfolg des Werkes in keinem Verhältnisse stand. Sonderbar und als Beleg für die Bescheidenheit des großen Mozart mag der Umstand gelten, daß, als am ersten Abend am Schlusse der Oper der Komponist stürmisch und anhaltend gerufen ward, er sich verbarg, um nicht erscheinen zu müssen, bis ihn Schikaneder und Süßmayer aus seinem Verstecke holten und mit Gewalt auf die Bühne zogen. —

Mozart trug die Zauberflöte sehr wenig ein, da Schikaneder ihn schlecht honorierte, überdies die Partitur an viele Bühnen verkaufte und den großen Schöpfer dabei nicht beteiligte. Wenn man den guten, edlen Mann auf dieses Unrecht, welches um so größer war, als Mozart ihn gerettet hatte, aufmerksam machte, sagte er nichts, als: „Was soll ich mit ihm machen? er ist ein Lump!" und damit war es abgethan. Offenbar hatte nebst der schon vorhandenen Lebensgefährlichkeit seines Zustandes die, alle physischen Kräfte übersteigende Arbeit, das Nachtwachen und der Genuß geistiger Getränke, um den Schlaf zu verscheuchen, seinen Tod beschleunigt. Noch einen Tag vor seinem Tode sagte er zu seiner Gattin, der nachherigen Frau von Nissen, aus deren Mund es Schreiber dieses selbst hörte: „Noch einmal möchte ich doch meine Zauberflöte hören!" und summte mit kaum hörbarer Stimme: „Der Vogelfänger bin ich ja." Kapellmeister Roser, der an seinem Bette saß, stand auf, ging zum Klavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erheitern schien. Den andern Morgen verschied er; es war am 5. Dezember 1791, früh um 1 Uhr. Das Leichenbegängnis fand am 7. Dezember unter dem fürchterlichsten Schneegestöber statt. Die einzigen Begleiter seines Sarges waren Kapellmeister Roser, der Violoncellist Orler vom Hoftheaterorchester und Süßmayer. (!!!) Seine Gattin lag krank darnieder; Schikaneder war nicht dabei!

Am 27. Januar 1756 geboren, war Mozart also noch nicht volle 36 Jahre alt. Wie viel Großes hätte er bei längerer Lebensdauer noch leisten können! — Noch sei zur Ehre Schikaneders schließlich erwähnt, daß er in späterer Zeit nie Mozart's Namen nennen konnte, ohne daß ihm Thränen in's Auge traten.

Patti-Konzert in Cöln am 2. Dezember 1880.

Die Patti erzählt selbst (Hanslick, „Musikalische Stationen"), daß sie bereits im kindlichen Alter von sieben Jahren als Konzertsängerin aufgetreten sei und Koloraturstücke, wie die Arie „una voce poco fa" (aus dem Barbier) u. a. gesungen habe. Damals stellte man die kleine Sängerin im Konzertsaale auf einen Tisch neben dem Klavier, damit die Zuhörer das kleine Püppchen auch sehen konnten. Heute steht die Patti mit ihren Füßchen zwar unmittelbar auf dem Podium, aber wenn die in einem weiten Saale verteilten Zuhörer sie sehen wollen, müssen sie die Hälse recken, denn die Gestalt der Künstlerin ist zierlich geblieben, dabei reizend proportioniert, graziös und beweglich, das leicht erregbare niedliche Köpfchen bewahrt im 38. Lebensjahre noch das kindliche Aussehen. Groß sind nur die dunkeln flammenden Augen mit halb träumerischem, halb energischem Ausdruck.

Ich hörte die Patti zuerst in Paris vor ungefähr 18 Jahren; sie singt wie ein Vögelchen, sagte man allgemein und mit Recht, denn ihre damalige Leistung schien eine rein veranlagte, beinahe instinktive.

Wer heute aufmerksam und prüfend ihrem Gesange lauscht, wird empfinden, daß eine tüchtige Summe von künstlerischer Ueberlegung und Arbeit, verbunden mit verfeinertstem Geschmack die herrliche Naturanlage zu der hohen Kunstleistung befähigt, die wir bewundern.

Der verführerische Zauber unmittelbarer Eingebung aber dauert fort, noch immer klingt es uns entgegen, als ob alles, was die Künstlerin singt, die tiefst empfundene Kantilene wie die brillanteste Koloratur, plötzlich in ihr so entständen, wie wir es vernehmen. Die Patti sang im gestrigen Konzert eine Kavatine aus **Traviata**, eine Kavatine „**Bel raggio lusinghiero**" aus **Semiramis** und den Schattenwalzer aus Dinorah, außerdem mit Herrn Nikolini das Duett: „**Parigi o rara**" aus **Traviata**. Schließlich gab sie auf den enthusiastischen Zuruf der Konzertbesucher noch ein Ave, gesetzt auf Gounod's Meditation, mit Cello- und Klavierbegleitung zu.

Leider störte die wegen ungenügender Vorbereitung sehr mangelhafte Klavierbegleitung zu den drei ersten Stücken den ungetrübten Eindruck. Zudem ist die Patti so sehr Bühnensängerin, daß sie im Hörer sofort den Wunsch nach der Scene erweckt; sie ist durch und durch dramatisch und die Stimmungen und Empfindungen, die sie uns vorsingt, begreifen wir nicht, wenn wir nur hören und nicht auch sehen. Einen ganz vollkommenen künstlerischen Genuß gewährte eigentlich nur das kleine Ave, bei welchem Dr. von Hiller in liebenswürdigster Weise unaufgefordert den Klavierpart übernahm und Herr Klengel aus Leipzig Cello spielte. Die hiesige Bühne blieb der Sängerin leider verschlossen, wir nahmen daher im Konzertsaal was zu haben war und freuten uns über das Meisterstück vollendeter Gesangskunst, das uns die Patti bot. Wer bewunderte nicht die unfehlbar reine Intonation, die schönen, violaartigen Töne der Tiefe, die kräftigen, nur zuweilen etwas herben der Mittellage, darüber die klaren, silberhellen der Höhe, die so entschieden angeschlagen werden und so leuchtend emporsteigen? Wie unbemerkt reihen sich die Register aneinander, perlend verläßt der Ton die Lippen, absolut sicher sind die gewagtesten Sprünge und Figuren, Herz und Gemüt erschließend dagegen der warme und weiche Timbre in der Kantilene. Dazu kommt eine höchst eigentümliche, feine, musikalische Phrasierung, reizendste Verzierung und unvergleichliche Ausübung der dynamischen Kunstmittel. Wenn die Patti, so wie sie singt, ein Instrument spielte, wäre sie auch auf diesem gewiß eine Meisterin. Die Sängerin Patti umgiebt aber noch der Zauber ihrer Individualität, eine Vereinigung von Anmut und lieblichster Natürlichkeit. Herr Nikolini, ein gewandter, jedoch nicht mehr frischer Tenor und Herr Wieniawsky, Klavierspieler, erhielten Beifall, lebhafteren jedoch Herr Klengel als virtuoser Cellist.

Beethoven unter den Bauern.

Es war im Winter, Frost und Schnee
Bedeckten Felder, Berg und See,
Durch feuchten, grauen Nebelflor
Stieg rot der Sonnenball empor,
Es stand der Wald in tiefem Schweigen
Mit eisbedeckten weißen Zweigen!
Und durch den Frost mit Stift und Blatt
Beethoven sich ergangen hat.
Ihn kümmern wenig Schnee und Eis,
In seinem Herzen glüht es heiß;
Es fühlt in sich ein Flammenregen,
Damit die Geister sich bewegen.
Bald geht er rasch, bald hält er an,
Ihn kümmert wenig auch die Bahn.
Die breitgetretnen Wege stät,
Ihr wißt es, hat er stolz verschmäht.
So treibt's ihn über Berg und Thal
In einen Hohlweg eng und schmal.
Da bleibt der Meister steh'n inmitten,
Als hätt's ihn weiter nicht gelitten,
Er sinnt, er schreibt, taktiert dazu,
Es giebt im Geiste ihm nicht Ruh'.
Da kommt des Wegs beladen schwer
Mit Prügelholz ein Wagen her.
Der Fuhrmann sieht den Meister stehen
Und hält die Rößlein an im Gehen;
Es folgt ein zweiter, dritter bald,
Und jeder macht gezwungen Halt.
Beethoven, der darum nicht weiß,
Schreibt weiter, wenn auch Schnee und Eis
Ihm um den Bart, die Locken hangen —
Eroica war ihm aufgegangen.
Im Hohlweg währt's zu lang dem Zug,
Erwartet hatten sie genug.
Die Letzten schrei'n den Ersten an:
„Was fährst weiter nicht die Bahn?"
Doch Schweigen winkt er zu den Andern.
Beethoven fängt jetzt an zu wandern —
Da ruft der Bauer laut zurück:
„Das war von Wien der Erste der Musik,
Den hab' ich irr' nicht machen wollen.
Jetzt fahr'n wir, hi!"
Die Wagen rollen.

Weber's Freischütz.

Welcher Popularität sich Weber's Freischütz gleich bei seinem ersten Erscheinen nicht nur in Deutschland, sondern auch weit über dessen Grenzen hin erfreute, geht aus folgender Schilderung hervor, die W. v. Lenz in seinem Buche über „die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit" giebt: „In Riga war seit 1828 der Freischütz eine Persönlichkeit, mit der man gesellschaftlich verkehrte, der Text Umgangssprache; ich besitze die Ouvertüre vierhändig, war eine peremtorische Einladung zu Abendgesellschaften. Keine Drehorgel ohne „und ob die Wolke sie oder sich verhülle" (worüber gestritten wurde), keine Kegelbahn ohne den „Jägerchor", kein Tanzboden ohne den „Walzer", kein Backfisch ohne „Jungfernkranz und veilchenblaue Seide", kein heiratsfähiges Mädchen ohne „kommt ein schlanker". Der mit zwei kleinen Schnepfen heimkehrende Jäger entschuldigte sich mit: „Alles, was ich konnt' erschauen": der auf dem Klub beim Glase Punsch verspätete Ehemann mit: „schwach war ich, obwohl kein Bösewicht". „Doch hast du auch vergeben den Vorwurf, den Verdacht?" war die letzte Frage der Frau vor Schlafengehen. Tauben, nach denen schon lange nicht mehr geschossen wurde, brauchten ein allegorisches: „Schieß nicht, ich bin die Taube!" „die süße Stimme ruft", sagte der Tenor, wenn er zum Duett ans Pianoforte trat, „konnt' ich das zu hoffen wagen?" jeder Zufriedene. „Samiel hilf!" war ein unterhaltender kleiner Gesellschaftsschrei; „bei den Pforten der Hölle" die Bekräftigung jedes Versprechens: kein Nagel wurde angeschlagen ohne: „Schelm halt fest". Frauen, welche keineswegs an der Möglichkeit zweifeln, daß auch ein geladenes Gewehr losgeben könne, hielten tapfer drei Schüsse im Freischützen aus. Der Freischütz ging über Land (rus evolavit), jeder Baumstamm verwandelte sich abends in den Jäger, der im Dunkeln wacht". Ein nie erlebtes Zusammenwirken aller Stände, aller Gewerbe! — Sie alle hatte Weber in Musik gesetzt, und die Verteilung der Rollen blieb: alle Gutsbesitzer den „Ottokar", der auf die Jagd zieht und glücklich macht; alle Förster den „Kuno"; alle Liebhaber von „Gott Bachus Bauch" den „Kaspar"; alle und jede Verliebte, mit und ohne Flinte den „Max"; die weibliche Bevölkerung „Aennchen" oder „Agathe", ohne tertium comparationis.

Sänger's Wanderlied.

Froh ist mein Mut und frisch mein Sinn,
Die ganze Welt mein Eigen,
Ich lasse, da ich fröhlich bin,
Den Wanderstab mir reichen —
Und ich zieh' fort mit hellem Sang
Und grüß' die Welt mit Liederklang.

Seid mir gegrüßt ihr Berge dorten,
Getaucht in duftig Blau;
Mir öffnen sich des Herzens Pforten,
Wenn ich euch Auen schau'!
Tief aus dem innersten Gemüt
Jauchzt auf zu dir, Natur, mein Lied!

Wie sing' ich gern im Waldrevier,
In seinen grünen Hallen,
Wenn Vögelstimmen lieblich mir
Die Antwort wiederschallen!
Uns klingt so innig dies Duett,
D'rum singen froh wir um die Wett'.

Dort wie die Quelle rein und hell
Bricht aus bemoostem Stein,
So sprudelt auf die Sangeswell'
Empor zum gold'nen Schein,
Der Windeshauch, er trägt sie fort,
Gleich wie ich zieh' von Ort zu Ort.

Und wo ich wand're, wo ich weil',
Ob nahe oder fern,
Stets wünschet man dem Sänger Heil,
Stets siehet man mich gern,
Ein fröhlich' Lied — ein freundlich' Wort,
Doch immer treibt's mich wieder fort!

Ja, froher Sang und frischer Sinn
Sei immer mein Panier!
Es fliege singend vor mir hin
Durch's Erdenleben hier.
Doch kommt Freund Hain und spricht: komm', geh',
Sag' singend ich der Welt Ade!

G. Altenkirch.

Dur und Moll.

— Einem Pianisten, der sich ohne besondere Berechtigung auf seine Technik viel einbildet und alle seine Virtuosenstückchen ostentativ weit schwieriger erscheinen läßt, als sie in Wirklichkeit sind, sagte Liszt einmal, ihm auf die Schulter klopfend: „Es ist erstaunlich, Sie überwinden die leichtesten Dinge mit den größten Schwierigkeiten."

— Als einst in einer aus Künstlern und Schriftstellern bestehenden Gesellschaft die Rede auf die Eigentümlichkeiten gewisser Komponisten kam und jemand erzählte, daß Johann Strauß alle seine Noten zuerst mit Blaustift schreibe, erwiderte Liszt: „Dafür benützen aber seine Librettisten die Kopiertinte."